

# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1988 • XXXVII. ÉVF. 1-2. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1988/1—2

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, GALAVICS GÉZA, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,  
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

RÉNYI ANDRÁS:	A mítosz képétől a kép mítoszáig. Kísérlet egy Kondor-rézkarc képherme- neutikai értelmezésére .....	1
GONDA ZSUZSA:	Charles Robert Ashbee és magyar barátai .....	17

### KUTATÁS

JOHN MAAS:	Munkácsy in America. New light on <i>Christ before Pilate</i> (Munkácsy Ameriká- ban. A <i>Krisztus Pilátus előtt</i> új megvilágításban) .....	33
ESTHER MOENCH:	Aladár Szendeffy en Alsace ou la petite histoire d'une collection hongroise à Colmar (Szendeffy Aladár Elzászban avagy egy colmari magyar gyűjte- mény rövid története) .....	45
MURÁDIN JENŐ:	Perlrott Csaba Vilmos pályarajzához .....	55

### ADATTÁR

VALKÓ ARISZTID:	Adalékok Köpp Keresztély és Lust Lőrinc kismartoni festők működé- séhez .....	71
CSONGOR DÉNES:	John Varley nem publikált kőrajza 1807-ből .....	75
SZATMÁRI GIZELLA:	Dunaiszky Lőrinc ismeretlen portréja. További adatok családjáról és működéséről .....	77
SZEPESI ANNA:	Kondor Béla sajozsentspéterei stációképe .....	82

### IN MEMORIAM

Csengeryné Nagy Zsuzsa:	Búcsú dr. Huszár Lajos professzortól .....	86
Dr. Valkó Arisztid (Budapest 1905—1988 Solymár) tudományos és publicisztikai írásai .....		86

### SZEMLE

Boros Géza—Pataki Gábor:	Fontosabb kortárs kiállítások, művészeti események. 1987. I. félév .....	89
Szűcs Károly:	Hamvas Béla írásai és a nyolcvanas évek .....	93

### VITA

Galavics Géza „Kössünk kardot az pogány ellen” (Török háborúk és képzőművészet) című kandidátusi értekezésé- nek vitája .....		99
--	--	----



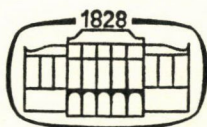
51 302

51302

# MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXXVII. ÉVFOLYAM

1991 NOV 1 3



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



# TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1988. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>Badál Ede</i> : Grassalkovich módosítása Hillebrandt tervén a tótmegyeri Károlyi-kastély építésekor (avagy hol legyen az istálló a kastélyban) .....	231—247
<i>Boros Géza—Pataki Gábor</i> : Fontosabb kortárs kiállítások, művészeti események. 1987. I. félév.....	89—93
<i>Buzási Enikő</i> : II. Rákóczi Ferenc mint mecénás.....	162—185
<i>Csengeryné Nagy Zsuzsa</i> : Búcsú dr. Huszár Lajos professzortól .....	86
<i>Csongor Dénes</i> : John Varley nem publikált kőrajza 1807-ből.....	75—77
† <i>Dercsényi Dezső</i> : Fragmenta Latina Codicum in Bibliotheca Universitatis Budapestiensis. (Fragmenta Codicum in Bibliotheca Hungariae I/1.) Recensuit Ladislaus Mezey. Budapest 1983.....	257
<i>Galavics Géza</i> : A mecénás Esterházy Pál (Vázlat egy pályaképhez) .....	136—161
<i>Galavics Géza</i> : „Kössünk kardot az pogány ellen” (Török háborúk és a képzőművészet) című kandidátusi értekezésének vitája .....	99—107
<i>Gonda Zsuzsa</i> : Charles Robert Ashbee és magyar barátai .....	17—32
<i>Maass, John</i> : Munkácsy in America. New light on Christ before Pilate (Munkácsy Amerikában. A Krisztus Pilátus előtt új megvilágításban) .....	33—44
<i>Mikó Árpád</i> : Báthory István király és a reneszánsz művészet Erdélyben (1576—1586).....	109—135
<i>Moench, Esther</i> : Aladár Szendeffer en Alsace ou la petite histoire d'une collection hongroise à Colmar (Szen-deffer Aladár Elzászban avagy egy colmari magyar gyűjtemény rövid története).....	45—54
<i>Mojzer Miklós</i> : Kapossy János jegyzetei a Grassalkovich-levéltár elpusztult tervtáráról.....	250—256
<i>Murádin Jenő</i> : Perlott Csaba Vilmos pályarajzához .....	55—70
<i>Pataki Gábor—Boros Géza</i> : Fontosabb kortárs kiállítások, művészeti események. 1987. I. félév.....	89—93
<i>Pereházy Károly</i> ism.: Turjáni Papp Melinda: A budavári lakónegyed. Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1988 .....	266—267
<i>Preiss, Pavel</i> : A magyar Bellerophon mint Prága felszabadítója 1742-ben.....	203—211
<i>Rajnai Miklós</i> : Bogdány Jakab munkásságának néhány kérdése .....	186—193
<i>Rényi András</i> : A mítosz képétől a kép mítoszáig. Kísérlet egy Kondor-rézkarca képhermeneutikai értelmezésére .....	1—16
<i>Somorjay Sélysette</i> : 18. századi festett szobabelsők — kutatási feladatok.....	212—230
<i>Sugár István</i> : Homonnai Drugeth hagyatéki leltár (1620 és 1630 között).....	248—250
<i>Szatmári Gizella</i> : Dunaiszky Lőrinc ismeretlen portréja. További adatok családjáról és működéséről... ..	77—82
<i>Szepesi Anna</i> : Kondor Béla sajozsentpéteri stációképe .....	82—85
<i>Szűcs Károly</i> : Hamvas Béla írásai és a nyolcvanas évek .....	93—98
<i>H. Takács Marianna</i> : Néhány adalék Bogdány Jakab és Stranover Tóbiás angliai működéséhez.....	194—202
<i>Tóth Zsuzsanna</i> : Az 1986-os „Prinz Eugen”-kiállításokhoz: Szavojai Jenő elfeledett kastélyai a történelmi Magyarországon .....	257—266
<i>Turjányi Papp Melinda</i> : A budavári lakónegyed. Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1988. Ism.: Pereházy Károly .....	266—267
<i>Valkó Arisztid</i> : Adalékok Köpp Keresztély és Lust Lőrinc kismartoni festők működéséhez.....	71—75
<i>Dr. Valkó Arisztid</i> (Budapest 1905—1988 Solymár) tudományos és publicisztikai írásai.....	86—88



## MUTATÓK

*A dőlt számok a képekre utalnak*

### HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Alsópetény, Prónay-nagykastély 237, 246  
 — — istálló 238  
 — Prónay-kiskastély 237, 246  
 — — istálló 238  
 Andornaktálya, Mocsáry-kastély és istálló 237, 246  
 Arad, Fischer-palota 61  
 Arles, XIII. Lajos diadalkapu 207  
 Árpás, Köpenyes Madonna-kép 103, 104, 107  
 Assisi, San Francesco tpl. 85  
 Aszód, Podmaniczky-kastély 261  
 Babatpuszta, istállókastély 236, 238, 240, 246  
 Bag, plébánia, tervrajz 251  
 Baja, fogadók 251  
 — kastély, tervrajz 253  
 — Szentháromság-szobor, terv 254  
 Bajna, Sándor — Metternich kastély 229  
 Balassagyarmat, Nógrád Megyei Levéltár 246  
 Barczewo Warminskie, ferences tpl., Báthory András és Boldizsár síremléke 122, 125  
 Bártfa, Szt. Egyed tpl. 125, 134  
 Bayonne, Musée Bonnat 207  
 Bécs, Belvedere 257, 258, 265  
 — Burg, Lipót-szárny 143  
 — Esterházy-palota 144  
 — Graphische Sammlung Albertina 165, 210, 261  
 — Graphische Versuchsanstalt 148, 151, 160  
 — Hadtörténeti Múzeum 258  
 — Palais Rottal 232  
 — Stadtbibliothek 181  
 — a Szeecesszió 8. kiállítása 18, 19, 22, 23, 31, 32  
 — egykori udvari könyvtár 210  
 — — nagyterem freskó 207  
 — gróf Ulfeld palotája 232  
 Békéscsaba, ev. tpl. 78, 82  
 Bélapátfalva, apátság 86  
 Bélye (Belje), Szavojai kastély 258, 261, 262, 262, 265  
 Berlin, Schloss Charlottenburg 181  
 Besnyő, rendház 253  
 Besztercebánya, Múzeum 77, 82  
 Bodony, tpl. tervrajza 252  
 Boldogasszony (Frauenkirchen), ferences tpl. 152, 155  
 — — Mária kegyszobor 154  
 Boroszló (Wrocław), Muzeum Narodowe 112  
 Börzsöny, Szt. István tpl. 86  
 Brassó, (Braşov) Elite kávéház 66  
 Budapest, Bischitz Gyula gyűjteménye 194  
 — Budafok, egykori Szavojai-kastély 258, 260, 261, 264, 264, 265  
 — — kapuoroslánok 260, 261  
 — Budai Vár alaprajza 253  
 — Budapest Galéria 91  
 — Budapesti Történeti Múzeum 82, 258  
 — budavári lakónegyed 266, 267  
 — Budavári Palota 79, 81  
 — Deák téri ev. lelkész hivatalt 77, 82  
 — Deák téri ev. tpl. 77, 82  
 — Dorottya utcai kiállítóterem 91  
 — Egyetem utca, Károlyi György palotája 233  
 — Egyetemi Könyvtár 116, 129, 131, 132, 257  
 Budapest, Ernst Múzeum 89, 91  
 — Fényes Adolf terem 92  
 — Fortuna utca 10.  
 — Fortuna utca 14.  
 — Földtani Intézet 24  
 — Fővárosi Iparrajziskola 66  
 — Glück Frigyes gyűjteménye 194  
 — Hadtörténeti Múzeum 130, 258  
 — Halászbástya 266  
 — Hatvani palota, Bécsi kapu tér 255  
 — Ilka utcai családi ház 30  
 — invalidus kaszánya 265  
 — Iparművészeti Múzeum 28, 28, 29, 112, 113, 128, 130, 134 137, 150  
 — Iparművészeti Múzeum, Adattár 159  
 — — Ötvösoztály 31  
 — Józsefvárosi Galéria 89  
 — Kassák Múzeum 90  
 — Központi Papnevelő Intézet könyvtára 257  
 — Krisztinavárosi tpl. 81  
 — Liget Galéria 90  
 — Magyar Nemzeti Galéria 38, 39, 39, 40, 43, 90, 176, 179, 184, 186, 188, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 197, 198, 199, 200  
 — — Adattár 81, 82  
 — — Grafikai Osztály 80, 82  
 — — Régi Magyar Gyűjtemény 182, 183  
 — — Szoborosztály 81, 81, 82  
 — Magyar Nemzeti Múzeum 128, 133, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 184, 258  
 — — Éremtár 86  
 — — Történelmi Képcsarnok 79, 82, 140, 146, 159, 161, 182  
 — Magyar Országos Levéltár 31, 79, 82, 159, 210, 241, 242, 246, 247, 248  
 — — Esterházy hg. cs. lt. 71, 73, 75  
 — — Tervtár 242  
 — Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár 127, 128, 130, 132, 182, 199, 202  
 — Múcsarnok 89, 90, 91, 92  
 — Nemes Marcell gyűjteménye 194  
 — Óbudai Pincegaléria 90  
 — Óbudai Zichy-kastély 92, 261  
 — Óbuda-Kiscell, trinitárius kolostor és tpl. 230  
 — Országos Műemléki Felügyelőség 261, 264  
 — Országos Műemléki Felügyelőség 261, 264  
 — — Fotóarchívum 132, 213, 216  
 — — Tervtár 228, 230, 246  
 — Országgház utca 23. 267  
 — Országos Széchényi Könyvtár 145, 159, 181  
 — — Kézirattár 30, 127, 128, 133, 246  
 — — Térképtár 265  
 — Petőfi Irodalmi Múzeum 90  
 — Ráday Levéltár 172, 182  
 — Sashalom, Festetich-kastély 237  
 — — istálló 238  
 — Stefánia út 22. 23, 24, 31  
 — Szavojai lovasszobor 265  
 — Szentháromság utca 7. 267  
 — Szépművészeti Múzeum 78, 91, 128



- Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény 210, 230  
 — Régi Képtár 194, 197, 199, 201  
 — Táncsics utca 7. 267  
 — Táncsics utca 16., barokk falfestmény 266  
 — Tárnok utca 7. 267  
 — Tárnok utca 13. 266  
 — Vasarely Múzeum 92
- Cambridge, Fitzwilliam Museum 198  
 — King's College 30
- Chelsea, C. R. Ashbee házai 24, 31
- Chipping Campden, Campden School of Arts and Crafts 22, 27, 28, 30, 32
- Colmar, Bibliothèque Municipale 45, 53, 54  
 — Musée d'Unterlinden 45, 53, 54
- Colpach, Château 39, 43
- Csáktornya (Čakovce), Zrínyi—Festetich-kastély 263, 266  
 — freskók 263
- Cseklész, Eszterházy-kastély 261
- Cserhátsurány, Simonyi-kastély és gazdasági épületek 237  
 — Sréter—Jánossy-kastély 237
- Csesznek, vár 146
- Csömör, Nepomuki Szt. János szobor tervrajza 240  
 — tpl. tervrajza 252
- Darázsfalu (Trausdorf), kálvária 71
- Debrecen, Déri Múzeum 41, 44, 174, 182
- Debrő, tpl. alaprajza 252
- Dieren, kastély 198
- Drezda, Kupferstich-Kabinett 175, 182
- Dunakeszi, plébánia tervrajza 251  
 — tpl. tervrajza 252
- Edelény, kastély 229
- Edinburgh, National Galleries of Scotland 187
- Eger, érseki palota 81  
 — fogadó 251
- Esztergom, Keresztény Múzeum 258
- Felsőás, udvarház és melléképületei 237
- Fertőd, Esterházy-kastély 87, 88
- Firenze, Palazzo Pitti 182
- Fraknó (Forchtenstein), vár 136, 139, 141, 141, 146, 147, 153, 157, 157, 160, 161  
 — Esterházy-lovasszobor 149, 151  
 — fegyvertár 140  
 — kincstár 140, 159, 161  
 — Mária oszlop 149, 160  
 — Szt. Antal szobor 147, 160  
 — Szt. Mátyás szobor 147, 147, 160
- Frankfurt, Stadel Institut 41, 44
- Galánta, vár 146
- Galgagyörök, kúria és istálló 237
- Genf, Sotheby's aukció, 1989. május 8. 107
- Glasgow, 1901-es nemzetközi kiállítás 30
- Gomba, két Bárczay-kastély 237, 246
- Gödöllő, Grassalkovich-kastély 236, 237, 240, 251  
 — istállók 238  
 — — orangerie terve 251  
 — — tervrajzok 252, 253, 256  
 — művésztelep 30, 31, 32  
 — sörház 252
- Görgény, vár 109, 127
- Graz, fegyvertár 258
- Gyöngyös, Grassalkovich-palota 240  
 — Orczy-kastély 237  
 — istálló 238
- Győr, jezsuita tpl., oltárkép 101, 102  
 — Kolozsváry-gyűjtemény 85  
 — székesegyház, szentélydísz 256  
 — Székesegyházi Könyvtár 110, 111, 114, 115, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 132  
 — Xantus János Múzeum 137  
 — Zichy-palota 230  
 — — belső dekoráció 213, 216, 217, 218, 218, 219, 220, 222, 223, 225, 228
- Gyula, Harruckern-kastély 232
- Gyulafehérvár, Báthory tpl. 119, 120, 132
- Gyulafehérvár, egykori fejedelmi könyvtár 115  
 — jezsuita kollégium 110, 111, 134  
 — jezsuita tpl., Báthory Kristóf síremléke 119, 120, 122, 123, 124, 125, 135  
 — palota 109  
 — székesegyház 133, 134  
 — — Izabella királyné tumbája 123, 123, 124, 126  
 — — János Zsigmond tumbája 122, 124, 126  
 — — síremlék architektonikus kerete 123, 125, 125, 133  
 — vár 109, 127
- Gyülvész, tpl. tervrajza 252
- Hajós, aviárium 254
- Hamburg, Kunsthalle 199, 201, 202
- Hamburg környéke, Ahrenburg kastély 199
- Hatvan, Grassalkovich-kastély és gazdasági épületek 236, 240  
 — — tervrajz 253  
 — — tehenészet 253  
 — — vár romjai 236
- Holešov, Rottal-kastély 143
- Ivanka, kastély tervrajzai 253  
 — kastélykápolna kifestése 251  
 — oltár terve 255
- Ják, tpl. 87
- Kartal, Grassalkovich-kastély 240
- Kassel, tapétamúzeum 216
- Kecskemét, Katona József Múzeum 92  
 — művésztelep 55, 69
- Kishőflány (Kleinhöfleim), tpl. 71, 72
- Kismarton (Eisenstadt), állatkert 71, 72  
 — díszkert 87  
 — Esterházy-kastély 136, 140, 141, 142, 143, 146, 154, 157, 159  
 — — díszterem 143, 144, 144, 159  
 — — kápolna 71, 72  
 — hegyi tpl. 71, 72, 73, 75  
 — kálvária 152, 157, 160  
 — — kápolna 71, 72, 73  
 — kastélykert 74  
 — kéjlak 74, 75  
 — plébániatpl. 71, 73  
 — temetőkápolna 71  
 — vadaskert 88
- Kisoroszi, oltárkép 102, 106
- Kolozsvár, volt Erdélyi Nemzeti Múzeum, síremlék 125, 134  
 — jezsuita szeminárium 110, 111, 134  
 — Korunk Galéria 65  
 — rk. főgimnázium 114  
 — Újságíróklub 64  
 — Vármegyeház üvegterme 61
- Komját, kastély 231, 241  
 — Wodianer Albert kastélya 241
- Kompolt, egykori bencés apátság 236  
 — istállóterv 251  
 — kastély, istálló 236, 240  
 — — tervek 250, 251, 252
- Kölesd-Felsőhidvégszta, Jeszenszky-kastély, díszterem 228
- Köln, Wallraf—Richartz Museum 41, 44
- Körmend, Batthyány-kastély 264
- Krakkó, Biblioteka Czartoryskich 127  
 — Biblioteka Jagiellońska 116, 119, 120, 131, 134  
 — Misszionáriusok kolostora 111, 112  
 — Nemzeti Múzeum 258
- Lakompak, vár 146
- Lauzendorf, kálvária 152
- Lékér, tpl. 88
- Leníngrád, Ermitázs 207
- Liptagerge, Mocsáry-kastély és gazdasági épületek 237
- London, British Museum 75  
 — — Kézirattár 194, 200  
 — Buckingham Palace 194  
 — Cheyne Walk, Ashbee házai 30, 32



- London, Courtauld Institute, Witt Library 190, 198  
 — Essex House 17, 18, 18, 19, 20, 28, 30  
 — Guild and School of Handicraft 17, 18, 19, 22, 28, 29, 31, 32  
 — Marlborough herceg palotája 162  
 — Richard Green Gallery 190, 191, 191, 193  
 — Royal Academy 24  
 — Temze Galéria tükörszobája 191, 193, 197, 200, 201  
 — Terry—Engel Gallery 202  
 — Victoria and Albert Museum 31  
 Lőcse, toronyóra 196  
 Lőrinci, magtár 251
- Macsa, plébánia tervrajza 251  
 Magyarbél (Velky Bel), Csáky-kastély 262  
 — — kápolna freskók 262  
 Majorháza, kastély festett szobái 230  
 Mariaszell, kegytpl., fogadalmi kép 152, 152, 160  
 — — kegyoltár 152, 153, 160  
 — — Szt. Katalin oltár 160  
 Miskolc, Miskolci Galéria 82, 91  
 — Művésztelep 82  
 Monaco, Sotheby's aukció 1986 48, 53
- Nagybánya, művésztelep 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70  
 — református iskola 62, 68  
 — Unió-klub 63, 68  
 Nagyhöflány (Grosshöflein), udvarház 143, 146, 147  
 Nagyszeben, Brukenthal Múzeum 202  
 — Mária tpl., főoltárkép 201  
 Nagyszombat, jezsuita tpl. 99, 104  
 — — mennyezet 152, 156  
 Nagytétény, Száraz—Rudnyánszky-kastély 237, 261  
 Nagyvárad, a Heymann-kert csarnoka 61  
 — Körösvidéki Múzeum 65  
 — székesegyház 232  
 Naumburg, dóm 41, 44  
 New York, Lenox Library 41, 44  
 — Morgan Library 41, 44  
 — New York Public Library 36  
 — Sotheby-aukció 1988. febr. 24. 41, 44  
 Noszvaj, de la Motte-kastély 212, 230  
 — — belső díszítés 212, 213, 213, 214, 215, 230  
 — — díszterem 224  
 Nyírbátor, ref. tpl. 133
- Odense, Christoffer v. Dohna síremléke 122  
 Orosháza, evangélikus gyülekezet orgonája 81
- Örkény, Grassalkovich-kastély 240
- Padova, Capella degli Scrovegni 85  
 Párizs, Bibliothèque Nationale 53, 54, 110  
 — Julian Akadémia 55  
 — Louvre 53, 67, 207, 209  
 — Lugt—Custoria gyűjtemény 207  
 — Maison Moderne 18  
 — Musée de Luxembourg 66, 67  
 — Musée National d'Art Moderne 53  
 — Petit Palais 53  
 — Salon, 1870 33, 41  
 — Salon d'Automne 67  
 — Salon des Indépendants 67, 68, 70  
 Paya, ld. Baja
- Pécel, Ráday-kastély 230, 236, 237, 246  
 — — belső dekoráció 221, 224  
 — — istálló 236, 238  
 Pécs, Széchenyi tér 7. 230  
 Pest, fogadó terve 251  
 — hercegi palota terve 252  
 — pesti apácák rezidenciája 239  
 Pétervárára, Keglevich-kastély 237  
 — — istálló 238  
 Petronell, Abensberg—Traun-kastély 143, 159  
 Philadelphia, Museum of Art 41, 44  
 — John Wanamaker áruháza 33, 33, 34, 37, 39, 41, 43  
 Pilis, Belezna-kastély 236, 246
- Pittsburg, Carnegie Institute, Gallery of Art 209  
 Potsdam, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam—Sanssouci 177, 183  
 Pozsony, Batthyány kert 251  
 — Fabritzi ház 251  
 — Grassalkovich-palota 233  
 — — kápolna 255  
 — — freskói 250  
 — — Sala terrena 255  
 — — tervek 251, 254  
 — Szt. Márton tpl. 148  
 Prága, Kinsky-villa 233  
 — Národní galerie 204, 205, 206, 208, 209, 210  
 — Trója-kastély 203  
 Princeton, University, Art Museum 209  
 Promontor, ld. Budapest, Budafok  
 Pusztaberki, Balogh Antal kúriája 237
- Ráckeve, Szavojai kastély 257, 258, 260, 261, 264, 265, 266  
 Ravenna, San Apollinare Nuovo mozaikjai 41, 44  
 Rohonc, Batthyány-kastély 264, 266  
 Róma, Galeria Doria Pamphili 48  
 — jezsuita levéltár 110  
 Romhány, Prónay-kastély 237  
 — Sembery Márton kúriája 237
- Sajószentpéter, rk. tpl. 82, 85  
 Sankt Florian, Ágoston-rendi apátság 258  
 Sárospatak, Rákóczi Vármúzeum, kőtár 125  
 — Ref. Kollégium Nagykönyvtára 115, 129  
 — Római Katolikus Egyházi Gyűjtemény 85  
 — Tiszáninneni Református Egyházkerület Nagykönyvtára 118, 128  
 Sárvár, vár, mennyezetkép 99  
 Schleissheim, egykori királyi képtár 183  
 Schlosshof, kastély 258  
 Schönbrunn, Herkules-szoborcsoport 181  
 — kastély, kapubejárat 181  
 Schwarzenbach, tpl. 88  
 Schwerin, Museum 199, 199, 202  
 Segesvár, kolostortpl. 199  
 Sellye, Batthyány-kastély 263, 263, 264, 264  
 Solymár, Mátyás király vára 87, 88  
 Sopron, Fő tér 6. (Fabricius-ház) 230  
 — — szobabelső együttes 213, 216, 217  
 — Fő tér 8., festett szobabelső 229  
 — Gambrinus-ház 230  
 — — festett szobasor 224, 225, 226, 227, 228, 230  
 — — „madaras szoba” 215  
 — Storno-ház, belső dekoráció 226, 228  
 — Új utca 18., szobabelső együttes 213, 215, 218, 226, 228, 228, 230  
 Soroksár, tpl. terve 254  
 Stockholm, Nationalmuseum 195  
 Surány, Károlyi-kastély 246  
 Súlysáp, Grassalkovich-kastély, istálló 236, 240  
 Szamosújvár, erődítmény 109  
 Szarvas, Bolza-kastély 81  
 — Városháza kapuja 81  
 Szatmár, Dacia Szálló 62  
 — Újságíró Klub 63, 70  
 Székesfehérvár, István Király Múzeum 89, 91  
 Szentendre, Vajda Lajos Stúdió 92  
 Szentgyörgy (St. Georgen an Leithagebirge), tpl., főoltárkép 73  
 Szentlőrinc, vadászkastély 246  
 Szerencs, ref. tpl., Rákóczi Zsigmond tumbája 123, 124  
 Szirák, kastély díszterem 221, 224, 224, 225, 226, 228, 230  
 Szombathely, Smidt Múzeum 172, 173, 182, 184
- Taksony, Szt. Anna pl. tpl. 80, 81  
 Taormina, C. R. Ashbee villája 24  
 Tarnaórs, Orczy-kastély 237  
 — — istálló 238  
 Tatabánya, Kernstok Terem 92  
 Tatárszentgyörgy, Grassalkovich-kastély 240  
 Temesvár, dr. Bürger Géza lakása 61  
 — Nepomuki Szt. János szobor 78



Torino, Galleria Sabauda 180  
 Torino környéke, Sta Maria di Casanova kolostor 260  
 — S. Michele della Chiusa kolostor 260  
 Tótfalu, tpl., tervek 252, 253  
 Tótmegyer (Palárikovo), Károlyi-kastély 231, 232, 232,  
 233, 233, 234, 234, 235, 235, 236, 238, 240, 242, 247  
 — — ambitusok 242, 243, 244, 245  
 — — fácskoskert 241  
 — — gazdasági épületek 241  
 — — istálló 231, 236, 240, 241, 244, 245, 246, 247  
 — — kastélykert 234, 235, 236, 241, 245  
 — — kocsiszín 242, 244, 245, 247  
 — — konyhák 242, 244, 245, 247  
 — — melléképületek 242, 243, 245  
 — — szobák 242, 243, 244, 245, 247  
 — — theatrum 240, 241  
 — — udvar 242, 243, 245, 247  
 — tpl. 232

Trautenfels, kastély 144  
 Újbessenyő, rk. pl. tpl. 78  
 Uppsala, Vasa III. János sírelméke 122  
 Vác, dominikánus tpl., oltárkép 102, 106  
 — egyházmegyei levéltár 81  
 Váchartyán, Gosztonyi-kastély és istálló 237, 238, 246  
 Várad, vár 109, 111, 126, 127, 134  
 Velence, Scuola di San Rocco 40, 43  
 Verőce, Migazzi-kastély, istálló 237  
 Voorst, kastély 198, 201

Washington, National Gallery of Art 209  
 Wiener Neustadt, Stadtmuseum 172, 182

Zágráb, Horvát Múzeum 258  
 Zbraslav, prelatura termei, freskók 203

## MŰVÉSZEK SZERINT

### ÉPÍTÉSZEK ÉS ÉPÍTŐMESTEREK

Bartoletti, Sebastian 159  
 Carlone, Antonio 159  
 Carlone, Carlo Martino 143, 159  
 Delorme, Philibert 252  
 Donyik József 235  
 Faulvetter Eccard 234  
 Fischer, Johann Bernhard 258  
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard  
 165, 165, 181, 183, 210  
 Fischer von Erlach, Joseph Emmanu-  
 el 160  
 Fok kőműves 234  
 Genga, Simone 111, 126, 134  
 Gföller, Jacob 251  
 Griggs, Frederick Landseer 24  
 Grossmann József 252  
 Handler János 73  
 Hildebrandt, Johann Lucas 258, 261,  
 262, 265, 266  
 Hillebrandt, Franz Anton 231, 232,  
 238, 240, 241, 246, 247, 250, 253,  
 254, 255, 256  
 Hoffmann, Josef 18, 19  
 Indau, Johann 160  
 Jacoby Miklós 87  
 Jung József 236, 250, 251, 253, 254  
 Just József 235  
 Kirner János 235  
 Kneidiger, Andre(as) 251  
 Koch, Heinrich 232, 233, 247  
 Kós Károly 30, 31, 32  
 Kühnel Antal 75  
 Kühnel Ignác 73  
 Lajta Béla 30, 32  
 Lechner Ödön 24  
 Lorenzo, Chr. Josef von 74, 75  
 Lőrencz György 235  
 Lucchese, Philiberto 143, 144, 159  
 Mackintosh, Charles Rennie 18  
 Makovecz Imre 92  
 Martinelli, Anton Erhard 262  
 Martinelli, Francesco 152  
 Mayerhoffer András 236, 251, 252,  
 256  
 Mayerhoffer János 251, 255  
 Milanese, Massimo 110, 111, 126

Mocskor Mátyás 235  
 Moreau, Charles 87  
 Moser, Kolo 18, 19  
 Mourette 87  
 Mödlhammer, J. F. 88  
 Nierinck, Felix 152  
 Olbrich, Josef Maria 19  
 Opbergen, Antonius van 122  
 Oraschek Ignác 236, 256  
 Pellegrini, Giulio 253  
 Pischoff, Joseph 251, 253  
 Pollack, Leopoldo 256  
 Pollack Mihály 31  
 Povolny János 250, 251, 252  
 Pölt, Johann Baptist 74, 75  
 Provodorszky György 235  
 Quadri Kristóf 237  
 Ratiborszki (Ratimerszky) Márton 235  
 Ricci, Giovanni 128  
 Ridolfini, Domenico 111, 126, 134  
 Ringer, Joseph 254  
 Rosenfeld, L. F. de 258  
 Scott, Baillie 17  
 Schmiedl, Johann 261  
 Thomon, Thomas de 87  
 Ulvaldszki (?) László 235  
 Velde, Henry van de 18  
 Wagner, Otto 18  
 Walch Máté 250, 254  
 Ybl Miklós 233, 236, 241, 247  
 Zsigmond János 235  
 SZOBRÁSZOK  
 Abondio, Antonio 113, 128  
 Antokolszkij (Antokolsky) Mark Mat-  
 vejevics 35, 41, 42  
 Augustinei, Antun 67  
 Bebo Károly 221  
 Blocke, Abraham van den 122  
 Blocke, Willem van den 119, 120, 122,  
 123, 125, 126, 132, 133, 135

Bourdelle, Émile-Antoine 67  
 Brancusi, Constantin 65  
 Canavesi, Hieronymus 124  
 Canova, Antonio 77, 81  
 Caro, Anthony 92  
 Castello, Antonio da 123, 135  
 Conti, Pietro Antonio 152, 156  
 Cragg, Tony 92  
 Csiky Tibor 89  
 Diószegi Péter 125  
 Dunaiszky Henrik Ágost 77, 78, 81, 82  
 Dunaiszky János Lőrinc 78  
 Dunaiszky László 77, 78, 78  
 Dunaiszky Lőrinc 77, 78, 78, 79, 80,  
 81, 81, 82  
 Emrich József 75  
 Exner 78  
 Ezekiel, Moses Jakob 35, 41, 42, 44  
 Ferenczy Béni 58, 64, 69  
 Filser, Martin 149, 151, 160  
 Finlay, Ian Hamilton 92  
 Fischer, Johann Martin 77, 78  
 Flanagan, Barry 92  
 Floris, Cornelis 120, 122  
 Fuessl Kristóf 103  
 Geiseler, Peter 78, 82  
 Giacometti, Alberto 91  
 Guggenbichler, Meinhard 258  
 Hepworth, Barbara 92  
 Hernandez, Matteo 67  
 Hom, George (?) 255  
 Ichi, René 67  
 Jovánovics György 91  
 Karl Henrik 88  
 Maillol, Aristide 51, 67  
 Manes, Pablo E. 67  
 Mayr, Hans Matthias 142, 143, 159  
 Mine, E. 67  
 Modigliani, Amadeo 66  
 Moore, Henry 91, 92  
 Nadelmann, Eli 66  
 Orsatti, Antonio 255  
 Papp Ignác 81  
 Pauer Gyula 89



Rauschmayer, Sebastian 147, 147, 160  
Rhind, John Massey 36  
Rodin, Auguste 67  
Rinchi, Bartolommeo 123, 135

Sala, Sebastiano 123, 135  
Samu Géza 91  
Sandle, Michael 92  
Santi Gucci 122, 124, 133  
Schmeltzer József 78

Várnagy Ildikó 91

Warou, Daniel 162, 163, 163, 164, 164,  
166, 166, 167, 167, 180, 181, 183  
Woodrow, Bill 92

Zauner, Franz Anton 78

## FESTŐK, GRAFIKUSOK

Aachen, Hans von 99, 100, 104  
Amman, Jobst 112  
André, Philipp 76  
Fra Angelico 85  
Anna Margit 95  
Arlaud, Antoine 167  
Auerbach, Frank 92

Bacon, Francis 92  
Bak Imre 91  
Bálint Endre 95  
Barcsay Jenő 95  
Bardócz Árpád 61, 69  
Barrow, Joseph Charles 77  
Basch Andor 61  
Baur, Johann Wilhelm 221, 225, 226  
Beckmann, Max 1, 6, 7, 15, 16  
Benczúr Gyula 52, 53  
Bernáth Aurél 95  
Biberger, Johann Ulrich 158, 161  
Biedermann, Joseph 256  
Bierstadt, Albert 39, 41, 43, 44  
Birckhart, Karl 208, 209, 210, 211  
Blake, William 77  
Bleus, Guy 91  
Block, Benjamin 140, 140, 154, 159  
Bloemaert, Cornelius 48  
Bogdány Godofréd 194, 196  
Bogdány Jakab 186, 187, 188, 189,  
190, 191, 191, 192, 193, 194, 194,  
195, 195, 196, 196, 197, 198,  
199, 200, 201  
Boldizsár István 69  
Bonington, Richard Parkes 77  
Bonnard, Pierre 51  
Boonen, Arnold 180  
Bori Bálint 91  
Bornemisza Géza 55, 69  
Boromisza Tibor 69  
Bosch, Hieronymus 1, 4, 15  
Boucher, François 48, 53  
Boucher, ifj. François 225, 226, 227  
Bouttats, Gerard 104  
Braque, Georges 67  
Brueghel, id. Jan 197

Callot, Jacques 1, 5  
Cavellini, G. A. 91  
Cézanne, Paul 1, 6, 7, 14, 15, 16, 55,  
60, 69  
Church, Frederic Edwin 41, 44  
Colombo, Luca Antonio 152  
Colonna, Gaetano 91  
Coninck, David de 191, 193  
Constable, John 77  
Cotman, John Sell 77

Craaz, Gottfried 218, 223  
Cranach, id. Lucas 1  
Cuvillies, François 218  
Csohány Kálmán 85  
Csontváry Kosztka Tivadar 95  
Czóbel Béla 69, 95

Dael, Cornelis van 49  
Dali, Salvador 5, 5, 95  
David, Jacques-Louis 41, 44  
Day, Lewis F. 17  
Delafosse, Charles 251  
Delaunay, Robert 67, 69  
Demeter István 82, 83, 84, 85  
Denner, Balthasar 181  
Derain, André 66  
Doby, Eugen 258  
Doré, Gustave 38, 40, 41, 43, 44  
Drentwett, Jonas 154, 157, 160  
Durup, Jean-Baptiste 100  
Dürer, Albrecht 9, 10, 13

Ecsédi Szabó István 85  
Egry József 95  
Einsle, Anton 46, 48, 53, 54  
Érmezei Zoltán 89  
Erdély Miklós 89, 91  
Ernst, Max 1, 4, 67

Fazekas István 65  
Feledy Gyula 82, 85  
Ferenczy Károly 55, 66, 69, 95  
Folkema, Jakob 173, 182, 184  
Foujita Tsugouharu 67  
Francia, François Louis 77  
Füger, Heinrich 77

Gaál Ignác 48, 49, 53  
Galántai György 91  
Galliardi, Gottlob Anton 266  
Gauguin, Paul 55, 61, 66, 69  
Ge, Nyikolaj Nyikolajevics 41, 44  
Gedő Ilka 91  
Gelinek Ferenc 100  
Gerssauer, Franz 160  
Gilbert and George 92  
Giotto di Bondone 85  
Van Gogh, Vincent 55  
Gorky, Archille 95  
Goya, Francisco 4, 15  
Gráber Margit 58, 59, 61, 68, 69  
Gran, Daniel 210  
El Greco 61, 69  
Greischer, Matthias 146, 148, 154, 160  
Greuze, Jean-Baptiste 48  
Gruber, Johann Erhardt 152, 156  
Grünwald, Matthias 3, 4, 5, 15, 54  
Gunst, Pieter van 175, 178, 182

Habermann, Franz Xaver 218, 223  
Hajas Tibor 89, 90  
Halmy Miklós 91  
Herlem, Cornelis van 209  
Herman Lipót 63  
Hermundt, Johann 152, 154, 160, 161  
Hertrich, Michel 46, 48, 53, 54  
Hills, Robert 77  
Hirth, Adolphe 48, 53, 54  
Hoefnagel, Joris 100  
Hoffmann, Johann Jakob 146, 147,  
148, 149, 151, 152, 153, 154, 160,  
161  
Holbein, id. Hans 41, 44  
Hollós Simon 55  
Hoogstraten, Samuel van 41, 44  
Hoppenhaupt, Johann Michael 218  
Huchtenburg, Jan van 162  
Hufnagel, Georg 109

Huntington, Daniel 39, 43  
Huysum, Jan van 49

Ivanov, Alexander Andrejevics 41, 44  
Iványi Grünwald Béla 55, 63, 66, 69

Jándi Dávid 63  
Jäger Piktör 256  
Jetz, Johann Baptist 207, 210

Kassák Lajos 90, 95  
Katona Nándor 27, 32  
El Kazovszkij 91  
Kemény György 92  
Kernstock Károly 65  
Keserű Ilona 91  
Kilian, Philipp 157, 160, 262  
Kissler, Veit 147, 148  
Kitaj, Ronald B. 92  
Kmetty János 59, 60, 61, 62, 63, 68,  
69  
Kneller, Sir Godfrey 194  
Knižák, Milan 90  
Kober, Marcin 111, 112, 112, 128  
Kondor Béla 1, 2, 3, 5, 6, 6, 7, 7, 8,  
8, 9, 9, 10, 10, 11, 12, 13, 14, 15,  
16, 82, 83, 83, 84, 85, 91  
Kopcsik Károly 85  
Korda Vince 60, 65  
Korniss Dezső 95  
Korzim Erika 91  
Kosoff, Leon 92  
Kosza József 55, 66  
Köpp Keresztély 71, 72, 72, 73, 88  
Köpp Wolfgang 71, 72  
Kramszkoj, Ivan Nyikolajevics 41, 44  
Kuchta Klára 89  
Kupczky, Johann 200  
Küssel, Mathias 207, 210  
Küssel, Melchior 137, 138

Ladiver, Tobias 196  
Laguerre, Louis 162  
Lahner Emil 61  
Lampi, Giovanni Battista 47, 48, 53,  
54  
Lang, Mauritz 99, 159  
Leutze, Emanuel 41, 44  
Lerch, Johann Martin 100  
Lévay Jenő 89  
Lorenzetti, Pietro 85  
Lorrain, Claude 77  
Lossonczy Tamás 95  
Lugossy László, Fe 92  
Lust Lőrinc 71, 73, 75, 88  
Luzenicki Jakab 207, 210

Makart, Hans 41, 44  
Mander, Karel van 207, 209  
Manet, Edouard 66, 67  
Mányoki Ádám 162, 163, 167, 168,  
170, 171, 172, 173, 173, 174, 176,  
178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,  
185, 200  
Marastoni, Giacomo 49, 49, 53, 88  
Márffy Ödön 95  
Márk Lajos 63  
Martin, Jean-Baptiste 100  
Martyn Ferenc 96  
Máté Pál 85  
Maticska Jenő 69  
Matisse, Henri 15, 55, 59, 61, 66, 67,  
69  
Mattis-Teutsch János 62, 64, 65, 68  
Maurer Dóra 89, 91, 92  
Mazzag István 91  
McLean, Bruce 93  
Mednyánszky László 27, 32



- Méhes László 92  
Méhes Lóránt 91  
Michelangelo Buonarroti 15  
Mihalik Dániel 51, 51, 53, 54  
Mikola András 57, 63  
Mikovinyi Sámuel 87  
Miller, Hans Rudolf 99, 159  
Moholy-Nagy László 95  
Molnár Sándor 97  
Monet, Claude 67  
Mund Hugó 55, 69  
Munkácsy Mihály 33, 35, 35, 36, 36,  
37, 37, 38, 38, 39, 39, 40, 40, 41,  
42, 43, 44, 51  
Murillo, Bartolomé Esteban 200  
Müllner Jakab 71, 72
- Nagy Oszkár 63  
Neufforge, Jean François de 224, 227  
Nilson, Johann Esaiás 217, 221, 221,  
230  
Nypoort, Justus van der 146, 147,  
149, 151, 160  
Nyári István 92
- Oeconomio, Aristide 46, 48, 53, 54  
Orbán Dezső 65
- Pán Imre 95  
Pap Henrik 52, 52, 53, 54  
Pásztk Jenő 59  
Pataky László 52, 52, 53, 54  
Patkó Károly 59, 69  
Perger, Sigmund 258  
Perlrott Csaba Vilmos 55, 55, 56, 56,  
57, 57, 58, 58, 59, 59, 60, 60, 61,  
61, 62, 62, 63, 63, 64, 64, 65, 65,  
66, 67, 68, 69, 70  
Perneczky Géza 91  
Pesne, Antoine 168, 177, 178, 180, 181,  
182, 183, 184  
Petitjean, Edmond 48, 53, 54  
Petrus, udvari festő 154  
Picabia, Francis 67  
Picasso, Pablo 14, 15, 61, 66, 67, 69  
Pichler, Joseph 250, 251, 255  
Plány Ervin 55, 66  
Pock, Tobias 160  
Pollock, Jackson 92  
Pór Bertalan 65  
Prixner Gottfried 77  
Prutkay Péter 90
- Quittner Olga 58
- Rauschenberger János 89  
Redman, D. J. 77  
Rékassy Csaba 91  
Reni, Guido 47, 48, 53, 54  
Renoir, Pierre Auguste 67  
Rentz, Michael Heinrich 203, 204, 205,  
206, 209, 210, 211  
Réti István 55, 66, 68  
Ricci, Giulio 112, 113, 126, 128, 134  
Riccius, Julius, ld. Ricci, Giulio  
Richter, David 168, 169, 173, 182
- Rippl-Rónai József 51, 51, 52, 53, 54,  
88  
Rousseau, Henry 67  
Rota, Martino 101  
Rubens, Pieter Pauwel 103, 207, 209,  
210
- Sadeler, Egidius 100  
Sandby, Paul 77  
Sattler, Tobias 145, 146, 159  
Schalcken, Gottfried 180, 183, 185  
Schongauer, Martin 1, 3, 5, 15  
Schossberger Klára 61  
Schmidtner, Leopold 99  
Schnapka Albert 73, 75  
Senefelder, Aloys 76  
Seurat, Georges 67  
Severini, Gino 67  
Signac, Paul 67  
Skréta, Karel 209  
K. Spányi Béla 49, 50, 51, 53, 54  
St. Severin-mester 41, 44  
Stranovius, Jeremias 199, 202  
Stranover Tóbiás 189, 193, 194, 197,  
198, 199, 199, 200, 201  
Stueven, Ernst 196, 200  
Suchy, Adalbert 78, 79  
Suricune Oi 67  
Szinyei Merse Pál 51  
Szirtes János 91  
Szolnay Sándor 60, 69
- Tempesta, Antonio 99  
Temple, Hans 37, 39, 41, 43  
Tencala, Carpofofo 144, 144, 159  
Teniers, David 1  
Thorma János 61, 63  
Thornton, Bill 25  
Tibor Ernő 65  
Tiepolo, Giambattista 1  
Tihanyi Lajos 65  
Tintoretto 40, 43  
Tischler Antal 100  
Titus-Carmel, Gerard 89  
Tolvaly Ernő 92  
Torbulya Tamás 126  
Toulouse-Lautrec, Henri de 67  
Trumbull, John 41, 44  
Turner, William 77
- Újváry Ignác 53  
Utrillo, Maurice 67
- Vajda Lajos 93, 94  
Váli Dezső 85  
Varley, Cornelius 77  
Varley, John 75, 76, 77  
Vasarely, Viktor 90  
Vaszary János 65  
Veen, Otto van 207  
Veres Gyula 85  
Veronese, Paolo 102  
Vértess Marcell 65  
Vertue, George 186, 192, 193, 194,  
195, 196, 200  
Vető János 91
- Viallet, Claude 89  
Vivien, Joseph 168, 181  
Vollweiler, Georg Jacob 76  
Vuillard, Édouard 51
- Wahorn András 92  
Wasshuber, Joseph Ferdinand 172,  
172, 184  
Werff, Adrian van der 175, 178, 180,  
182, 184, 185  
West, Benjamin 41, 44  
Wewerke, Stefan 91  
De Witte Peters 67  
Wtewael, Joachim 207
- ef Zámbo István 92  
Zenoni, Domenico 127  
Ziffer Sándor 58, 59, 61, 63, 64, 69  
Zichy Mihály 87
- EGYÉB MŰVÉSZEK, MESTEREK
- Ashbee, Charles Robert 17, 18, 19, 19,  
20, 20, 21, 22, 22, 23, 23, 24, 24,  
25, 25, 26, 26, 27, 27, 28, 30
- Barnsley fivérek 22  
Birckhart, Antonin 209, 210, 211  
Biró Mihály 28, 28, 30, 31, 32  
Bódy Gábor (video) 89
- Carpenter, Edward 19, 20, 31, 32  
Crane, Walter 17, 19, 27, 30
- Dunaiszky Gusztáv 78  
Dunaiszky Károly 78  
Downer, C. 25  
Drentwett, Abraham 139, 140  
Drentwett, Philipp Jacob 138, 140  
Drentwett, Philipp Johann 99
- Gallé, Émile 49  
Gimson, Ernest 22  
Godwin, Edward William 18
- Gramperth, Johannes 255  
Gruber, Joseph 251, 254  
Gyarmathy Zsigáné 27
- Leitgeb, Andreas 253
- Mackmurdo, Arthur Heygate 17, 39  
Miller, Alec 22, 24, 25, 32  
Morris, William 17, 19, 20, 30, 32
- Pérel Zsuzsa 90
- Ruskin, John 17, 19, 23, 30, 32
- Salamon, zsidó üveges 235  
Sattler, Leonhard 258  
Strauss, Johann Bernhard 148, 150
- Walter, Heinrich 113, 126, 128, 134  
Woltriss, Henricus, ld. Heinrich Wal-  
ter
- Zofcsák József 81





## A MÍTOSZ KÉPÉTŐL A KÉP MÍTOSZÁIG

### KÍSÉRLET EGY KONDOR-RÉZKARC KÉPHERMENEUTIKAI ÉRTELMEZÉSÉRE

(*Ikonografikus inkognito*) Kondor Béla 1966-ban rövid egymásutánban több olyan művet is alkotott, amely a „Szent Antal megkísértése” címet viselte. Vizsgálódásom tárgya az oeuvre-katalógusban 66/13. sz. alatt nyilvántartott rézkarc, Kondor egyik leggyakrabban reprodukált és értelmezett műve.[1] (1. kép.)

A nyomólemezek azonos szélességéből ítélve e művel párhuzamosan (vagy közvetlenül előtte) dolgozhatott Kondor egy azonos tárgyú másik rézkarcra (Kat. 66/12, 148×296 mm), amely az idézett címen kívül még a „Zuhanás” alcímet is viseli (2. kép). Ide kapcsolódik egy szintén gyakran közzétett és kiállított festmény („Bukás. Szent Antal megkísértése” Kat. 66/1) is, amelyet külön tanulmányban elemzek. E művek keletkezéstörténetére vonatkozóan nincs közvetlen forrásunk, csupán feltelezhetjük, hogy létrejöttükben szerepet játszott egy bizonyos irodalmi impulzus: Flaubert *Tentation de Saint Antoine*-ja, amely épp 1966-ban jelent meg magyarul Tellér Gyula új, szuggesztív fordításában. Flaubert e mitikus-önéletrajzi verses-színpadí regénye az ilyen típusú irodalomra egyébként is nagyon fogékony Kondorra bizonyára inspirálóan hatott, mindamellett óvakodnunk kell attól, hogy a rézkarc és a szöveg közötti esetleges párhuzamoknak túlzott jelentőséget tulajdonítsunk.[2]

Erre annál is kevésbé van szükségünk, minthogy Kondor a szűsét már jóval a regény megismerése előtt feldolgozta egyszer: egy 1963-ból való rajzán[3] Bosch madridi Szent Antal-oltárának több motívumát is parafrázálta. A művész bizonyosan jól ismerte a szóban forgó képhagyományt és itt vizsgált rézkarca is meglepő természetességgel illeszkedik bele a remete-kísértés ikonográfiájának mindkét populáris vonulatába.[4] Egyfelől abba a Schongauer által teremtett, id. Lucas Cranach-on vagy a manierista Jacques Callot-n át egészen Max Ernstig követhető típusba, amelyben a kísértés emberellenes sátáni hatalmak szédítő, agresszív rohamaként jelenik meg, másfelől abba az — előzővel olykor kombinált — változatba, amely Boschtól Teniers-n és Tiepolo-n át Cézanne-ig és Beckmann-ig kimutatható, s amely a Sátán-nak „Világ Asszony”-ként, a női érzékiség alakjában való csábítását és az istenkereső remete aszketikus vívódását szembesíti egymással. Ikonográfiai szempontból megállapítható, hogy Kondor részben pontosan követi a mitikus tradíciót (a Remete például itt is kunyhóban jelenik meg, tőle jobbra a szerzetesi élet tárgyi rekvizitumait látjuk; szakadt gúnyjában ott a kereszt, amelyről azt tartották, hogy felmutatása a gonosz elűzésének leghatásosabb fegyvere stb.); miközben elhagy jelentőségüket veszített attribútumokat, a kísértők hagyományos típusait egy sor modern anakronizmus-sal egészíti ki. (A szörnyek karmait és farkóbotjait például egy harckocsi helyettesíti, de ilyennek tekinthetjük a modern gitárzenekart — az első változaton még elektromos erősítésük is látható — vagy azt a kicsiny kalapos táska hivatallnokot — a sivár, földhözragadt köznapiaság e modern démonát —, amely a remete jobb lábánál bukkan fel.

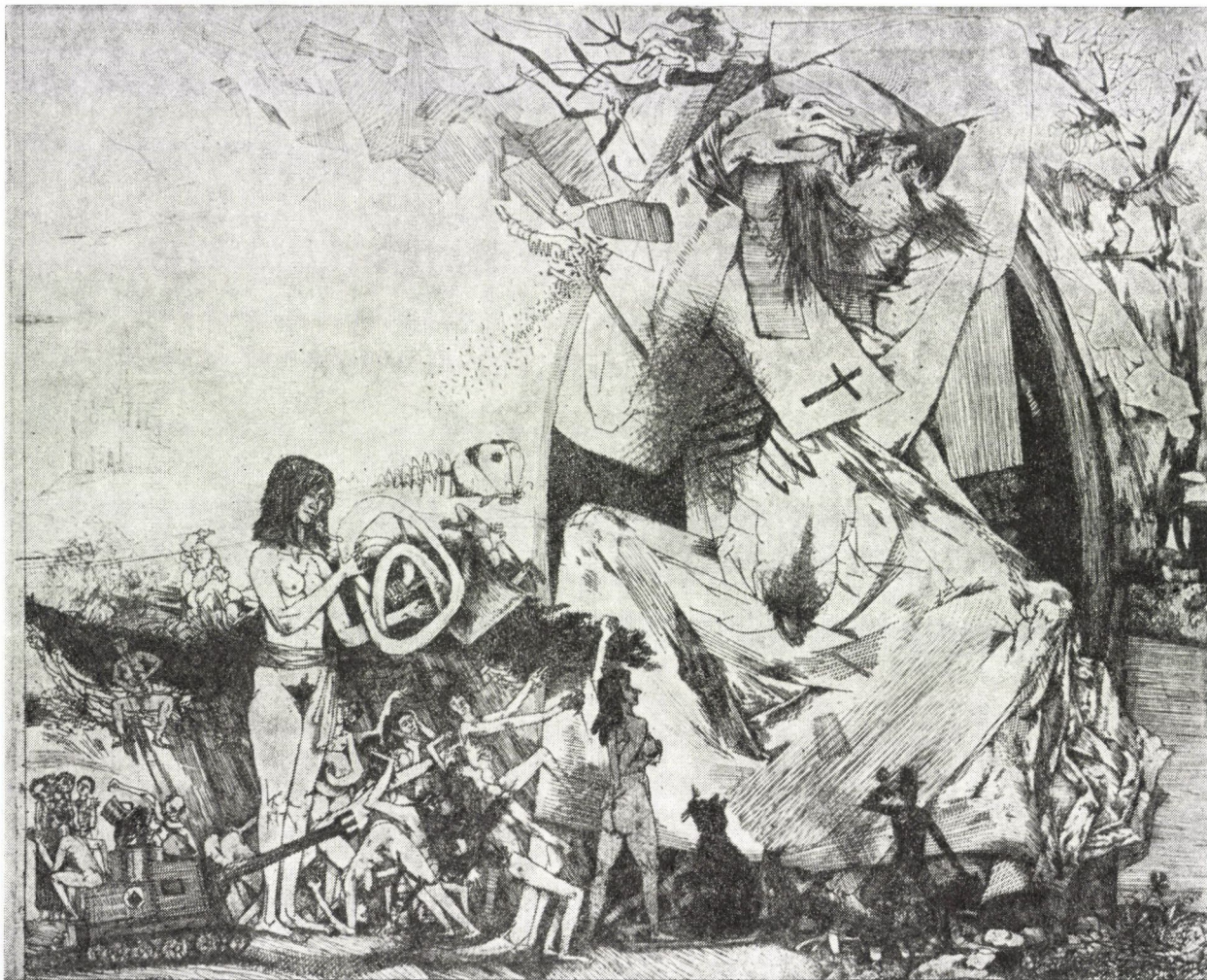
Ez az ikonografikus pontosság még akkor is meglepőnek tűnik, ha tudjuk, hogy Szent Antal megkísértése

a romantika óta megtört keresztény ikonográfiai tradíció ama kevés tárgya közé tartozik, amelyek folyamatosan is végigkövethetők az ún. modern művészet történetén. A földi-érzéki világ csábítása és a magasztos Isten érintésének vágya között örlődő magányos remete bizzar története egyike volt azoknak a kedvelt szűséknek, amelyekben a fokozatosan elmagányosodó, immár csak belső törvényük szavára figyelő művészek szembenézhettek a modern társadalomban elfoglalt új helyzetükkel és levonhatták az ebből adódó morális és művészi konzekvenciákat. A remete őstípusával a modern alkotó annál könnyebben azonosíthatta magát, minthogy a művészet már a kései középkor óta rokonságba hozták a remetékkel: mint a hasznos gyakorlati élettől idegenkedőket, „Saturnus gyermekei” közé sorolták valamennyit.[5] A magányban élő eremita pszichológiai ingadozásai, a vágyak és félelmek, extázis és bűntudat szüntelen váltakozását már a korai reneszánsz óta összefüggésbe hozták a szellemi alkotóknak tulajdonított melankolikus temperamentum antik tradíciójával, entuziasztikus alkotókedv és hiábavalóság-érzés, az abszolútum iránti vágy és az elérhetetlen miatti csüggettség megszüntetetlen kettősségével.[6] A remetekísértés ikonográfiája tehát kellően tagolt keretet kínált a világot elutasító, mert attól kitagadott, egyszersmind annak állandó vonzásában élő művész belső vívódásainak megformálásához. „A művészi tudat megtört és nyugtalan: ahhoz, hogy úrrá legyen önmagán, sosem volt mértékben kell önmaga vizsgálatába merülnie, a műalkotásban pedig maga ez a tudat válik a fő tárggyá” — írja a romantikusoknak az álmok, a látomások és a tudattalan hatalmaihoz való vonzódása kapcsán Werner Hofmann.[7] Eszerint a művészt épp nagyfokú tudatossága készteti extrém szerepek képzeleti eljátszására: önmagát mártírrá, szerzetessé, örülté mitizálva éli meg és kompenzálja azt az elviselhetetlen tudást, hogy — társadalmi értelemben valós tétek és következmények nélkül, közöny és értetlenség közepette — egyszóval: teljes izolációban — kényszerül élni és alkotni.

Kondor művét — e romantikus tradíció fényében — joggal értelmezhetjük tehát álcázott önarcképként: az arcvonások és bizonyos filológiai adatok is arra vallanak, hogy a lapon a remete magát a művészt jeleníti meg. Szellemi és alkotói habitusa ismeretében feltételezhetjük, hogy Kondor ideális inkognitót talált a remete rendkívül komplex mitikus alakjában, akiben éppúgy ellentétes erők és vágyak feszültek, mint őbenne. A világ moralista megvetése, fölényes elutasítása és az iránta újra meg újra feltámadó szenvedélyes vonzódás, sőt a vele szembeni kisebbségi érzés éppúgy megvolt benne, mint az istenkereső odaadó alázatának és istentelen, dühödt önféjűségének egyidejű véletei. „Romantikus alkotó volt, egyszerre feltárulkozni és rejtőzni akaró. Naiv volt, szeretetre vágyó, ugyanakkor gögösen elzárkózó, önnön titkát még önmaga előtt is leplezni akaró...” — írja róla egykori jóbarátja, Németh Lajos.[8]

(*Exkurzus a módszerrel*) Rögzíteni persze, hogy belső tagoltasága különösen alkalmassá teszi a témát a modern művész egy sor létproblémájának kihordására, még nem nehéz: a valódi interpretációs feladat annak feltárása,





1. Kondor Béla: Szent Antal megkísértése, 1966. Rézkarc, 245×295 mm

miféle módon visz a művész új mozgalmasságot ebbe az anyagba. Ahhoz, hogy az ikonografikus sémát ne pusztá külsődleges irodalmias ürügynek, hanem az esztétikai tapasztalat konstitutív mozzanatának tekintsük — elkerülhetetlen, hogy a téma elvont „mito-logikáját” a mindenkori képi megvalósulás összefüggésében vizsgáljuk.

A modern művészettörténeti kutatás általában nem, vagy csak nagyon ritkán vállalkozik arra, hogy a képek történeteiben a mítoszok érvényességét tárja fel. Miközben irodalmi témává sematizálja a mítoszt, hajlamos a képmegjelenítés problémáját a „stílus”, az ún. „tisztán festői”, „tisztán művészi” stb. minőségeivel azonosítani. Ez a közkeletű eljárás — miközben folyton deklarálja „tartalom” és „forma” azonosságát, — mind az ikonografikus tárgyat, mind a stílust végső soron ellentétes pólusokként, merev adottságokként vagy szempontokként rögzíti. Az ikonográfus a képet szükségképpen a szűzsé közvetítőjének tekinti: annak univerzumából csupán olyan diszkrét jelentés-egységeket különít el, amelyek tematikus szempontból valamilyen szerepet játszanak, s ezért a képben elegendő csupán annyit meglátnia, amennyit attól függetlenül már ismer, vagy értelmesnek (ikonográfiai sematikájába beilleszthetőnek) tart. Valójában a stílustörténész is hasonlóan jár el, amikor a téma úgynevezett „irodalmiasságával” a stílust mint állítólag „tisztán művészi” minőséget állítja szembe: ő ugyanis a képet csupán egy másfajta preegzisztens klasszifikációs rendszer többé-kevésbé kész sémáihoz rendeli hozzá.

Az alábbiakban egy olyan új szaktudományi megközelítés megfontolásait igyekszem a választott mű értelmezése során érvényesíteni, amely kb. egy évtizede lépett fel határozott és következetes programmal a nyugatnémet és a svájci művészettörténetírásban, s azóta jelentős publikációk sorában bizonyította tudományos életképességét. Számos kutató szerint a művészettörténet modern tudománya válaszút előtt áll[9] s talán épp ez az új irányzat — Oskar Bätschmann elnevezésével: a művészettörténeti hermeneutika — lehet az, amely felválthatja, de legalábbis a II. világháború óta szerzett uralkodó pozícióban megingathatja az ikonológiai-szimbóluminterpretációs paradigmát. Az új megközelítés általános kifejtésére itt persze nem vállalkozhatom (legfeljebb annak eddig legátfogóbb, kézikönyvszerű összefoglalására[10] hívhatom fel az érdeklődő olvasó figyelmét) — mindazonáltal elemzésem során egy-egy kulcskérdéssel kapcsolatban igyekszem röviden jelezni, miben tér el a képheremeneutikai megközelítés a művészettörténet már bevett eljárásaitól. Max Imdahl „újrafelismerő látásnak” (wiedererkennendes Sehen) nevezte azokat a szemléletmódokat, amelyek csupán az előzetes várapozások beigazolódását tekintik érvényes tapasztalatnak és megkülönböztette ezektől az ún. „látó látást” („sehendes Sehen”), amely viszont épp arra törekszik, hogy elszakadjon a bevett észlelési-értelmezési sémák automatizmusaitól, hogy nyitottá váljon a kép által teremtett, a köznap szemlélet számára gyakran bízár és értelmetlen új információk észlelésére is.[11] A „látó látás” számára egy kép nem pusztán valamely, egyszer s min-



denkorra adott kész tárgy, amely témája, stílusa, műfaja, funkciója stb. szerint egyszerűen csoportosítható és osztályozható, s nem is pusztán rögzített vizuális jel, amelynek jelentése a kellő körülményekkel hozzárendelt történeti-kulturális kontextusból meghatározható. A művészettörténeti hermeneutika elsősorban annyiban jelent eltolódást a tradicionális stílustörténeti, ill. az ikonológiai művészettörténetíráshoz képest, hogy a „kép” nem magyarázatra szoruló tényállásnak, hanem sajátos tapasztalati mezőnek tekinti, amelynek specifikus minőségei csakis a művészi alkotótevékenység, ill. a befogadási folyamat az eddigieknél sokkal komplexebb dinamikus értelmezésével tárhatók fel. A kép nem holt tárgy, hanem „nyugvó potencialitás” (Boehm), amely a szemlélő részéről aktív, vonatkozáskereső látásmódot követel: a képi univerzum gazdagsága, rendkívüli kifinomult artikulációs lehetőségei csakis az egyidejűleg jelenvaló elemek permanens átmeneteinek, új konfigurációkba való rendeződéseinek, a már-látottakat inkorporáló új láthatóságok létrejöttének folyamatszerű tapasztalásából ragadható meg. [12] A hermeneutikai képértelmezés a *kép mint kép teljesítményét* tárja fel, azokat a közvetlenül szemléletes, mégis kifinomultan artikulált és gondolatilag is rekonstruálható szemantikus folyamatokat, amelyek a vizsgált mű esztétikai komplexitását hordozzák. A mű annál jelentékenyebb, minél sokrétűbb, összetettebb, egyszersmind koherensebb viszonylatokat tudunk e „látó látás” révén feltárni benne. A művészettörténeti hermeneutika ennyiben világosan opponálja a hagyományos művészettörténet értékközömbösségét, az esztétikai kritika mozzanatát nélkülöző „objektív” tudományosság ideálját is. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a kép-hermeneutika egymást kizáró alternatíváknak tekintené a képek irodalmi, ikonografikus stb., illetve sajátos-képi értelemartikulációját, inkább a közöttük lehetséges átmeneteket tekinti lényegesnek. Elméleti szempontból ezért a „nyelv” és a „kép” egyformán metaforikus konstitúciójára irányítja a figyelmet, a műelemzés praxisában pedig — s erre törekszem e dolgozatban én is — a konkrét ikonográfiai szubsztrátum, valamint a képi megjelenítés egymásba átszövő metaforicitásának felmutatására törekszik. Értelmezésem ezért a továbbiakban igyekszik elkerülni, hogy a szóban forgó képet egyrészt az ikonográfiai, másrészt a stiláris topika segítségével pusztán „besorolja”. A számomra érdekes kérdés éppen a tematika és a megjelenítés relációjára vonatkozik, ez viszont az alkotás, ill. a befogadás aktív *tapasztalati folyamatában* jön létre: mert egy kép mítikus erővel csupán ama képalkotó folyamatban és azon keresztül rendelkezik, amelyben megszületett, s amelyet látszólagos lezártága ellenére is felkínál a befogadónak. [13]

(*Ábrázolás versus tapasztalás*) Szent Antal megkísértésének ábrázolástörténete e sajátos képhermeneutikai szempontból is igen tanulságosnak bizonyul. A remete démonoktól való fenyegetettségének ikonográfiája ugyanis épp akkor válik különösen népszerűvé a németalföldi és a német művészetben, amikor — a 15. század utolsó harmadában — megnő az igény a képi megjelenítés „realizmusa”, „valóság-hűsége” iránt. Schongauer vagy Grünewald a démoni lényeket ismert, gondosan megfigyelt természeti formákból konstruálják meg, s ezek annál hatásosabbak, minél újszerűbb zoológiai képleteket képes egyrészt az alkotói fantázia kitalálni, másrészt minél eredményesebben alkalmaznak a művészek a naturalista stilizáció vívmányait. A művészi siker fokmérője itt az, hogy a kép — mint mesterséges tárgy, artefaktum — a lehető legteljesebb mértékben „eltűnjön” abban a jelenésben, amely csak általa válik szemlélhetővé. A megjelenített irracionalitás meggyőző ereje a megjelenítés racionalitásán, tökéletes technikai kiszámítottságán áll vagy bukik. Dvorák jól látta a precíz természetstúdiumokra és a naturalis leképezés kifinomult technikájára alapozott középkori démonológia paradoxonát, [14] de nem vonta le ebből a kép természetére vonatkozó következtetéseket. Először Malraux mutatott rá arra, hogy „az egyház nem járulhatott hozzá egy olyan démonkép elterjesztéséhez, amelyet nem fosztott meg minden



2. Kondor Béla: *Szent Antal megkísértése*. Zuhandás, 1966. Rézkarc, 148 × 294 mm

teremtőjére ütő vonástól, és nem tűrt semmi összejást az alvilággal, csak ha az tudatos”. [15] Nem kétséges, hogy a naturalizmus térhódítása szorosan összefüggött a liturgikus képhasználatban, és a teológiai képfelfogásban végbement racionalizálódással, egy olyan didaktikus-moralizáló képértelmezés térhódításával, amely a képektől maximális áttekinthetőséget, egyértelműséget, egyszersmind hitelességet és érzelmi hatósságot követelt.

Figyelemre méltó, hogy a képi megjelenítés új, „racionálisabb” paradigmája miképpen módosította a mítosz tartalmi értelmezését. Egyetlen pillantás Schongauer vagy Grünewald említett képeire meggyőz arról, hogy ez a stilizáció azzal, hogy egy magában anonim ábrázolás pusztá tárgyaként értelmezi, egyben külsővéidegenné is változtatja a megkísértés hatalmait, amelyek ily módon lehetnek ugyan nagyon félelmetesek, de mindig megkülsőnözthetők — vagyis mintegy racionálisan ellenőrizhetők maradnak. Másként fogalmazva: a naturalista ábrázolás az értékvilág éles polarizálását, az isteni





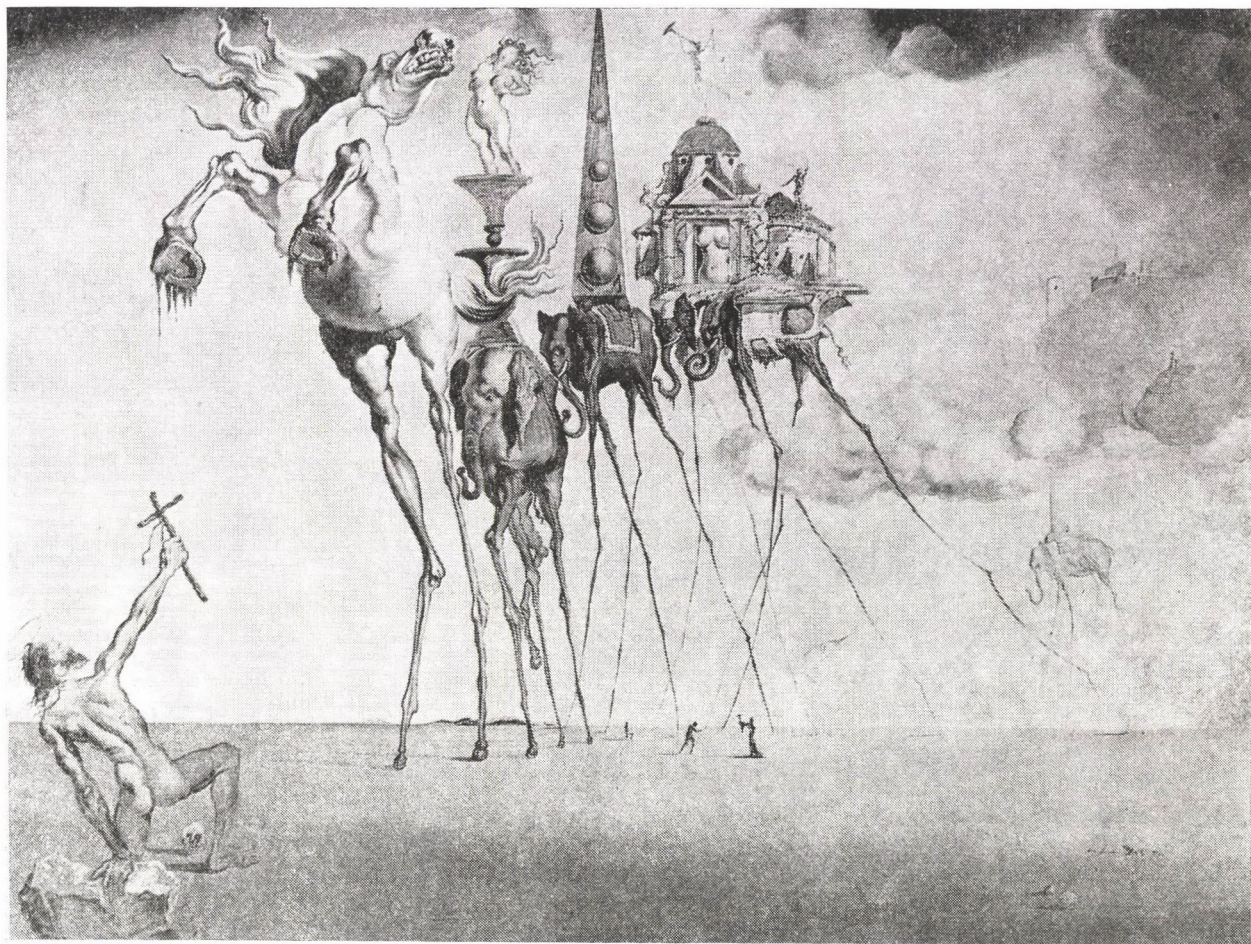
3. Max Ernst: Szent Antal megkísértése, 1945. Olaj, vászon. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg

erények és a sátáni bűnök meseszerűen egyértelmű elválasztását teszi lehetővé azzal, hogy a néző számára képileg élesen elkülöníti a remete „természetes” és a démonok „természetellenes” alakzatait. E didaktikus moralizáló felfogásnak az az ára, hogy elvesz a történet valóban mitikus magva, a kísértés és aszkézis *szubjektív* dialektikája. Antal személyes példaadásának eredeti intenciója ugyanis nyilvánvalóan a keresztény aszkéta *életvitel* értékeinek felmutatása volt, benne a hit belülről vállalt, *akart* mivoltára került a hangsúly.[16] Schongauer vagy Grünewald remetéje viszont — tisztán képileg — rajta kívül álló metafizikai erők harcának pusztá tárgyává lesz. Minél tasztóbb és féktelenebb a terror és minél kiszolgáltatottabb neki a remete, annál kevésbé mutatkozhat a végül is önmagával vívott küzdelem valódi szubjektumának: példátlan lelkiereje e műveken óhatatlanul a gyermetagség vonásait ölti magára. Chastel egyenesen úgy véli, hogy a remete-kísértés Grünewaldék esetében már csupán ürügy a kései középkor ördög-ikonográfiájának továbbfejlesztésére.[17] Éppen ő az a kutató, aki elsőként tárja fel a remete-mítosz ama mélyebb, „lélektani” aspektusát, amely a modern értelmezések alapja is lett. Valóban, az általa elemzett Hieronymus Bosch az első, aki újra felfedezi a megkísértés vonzó elemét, belső dialektikáját. Részben tematikusan — az erotikus csábítás titokzatos felidézésével —, részben — s számunkra ez a fontosabb — a rejtélyes lények, fantasztikus képzművek és cselekmények áttekinthetetlen képszerű forgatagával, amely, mint Chastel mondja, „olyan

fantázia törvényeit követi, mely meghaladja értelmünket”. Az abszurditás enigmatikus vonzása később Flaubert-nél és Baudelaire-nél tűnik fel újra az egymásra torlódó ismerős, ám racionálisan ellenőrizhetetlen képzetek kábító hömpölygésében.[18] Malraux ennek a dialektikának a felelevenedésére mutatott rá a goyai imaginációban: a sötétség hatalmai onnan nyerik nyugtalanító — tehát valóban démoni — természetüket, hogy *mint képek* válnak az Ész számára megfoghatatlanná. Aligha véletlen, hogy Boehm is Goyával kapcsolatban beszélt „a mitológiai megismerő gyakorlat megújításáról” és a spanyol mesterre hivatkozik Bialostocki is, a romantikáról szólva: „az irracionális, a démoni hatalmak, az álmok világa, amely a régi ikonográfiában a pokol, az ördögök és a bűnök ábrázolásában találta meg a helyét, most a *képben* jutott érvényre, amelyet immár az emberi tapasztalás érvényes tartományaként szemlélnek.”[19]

(A megkísértés formaproblémája: jelenet és/vagy jelenés) A remetekísértés minden ábrázolásának szükségképpen szembe kell néznie jelenet és jelenés, látvány és látomás egyidejűségének ábrázolás-problémájával. Nem pusztán technikai kérdésről, hanem a mítosz képi érvényességét messzemenően érintő formaproblémáról van itt szó. Mert minden látomás szükségképpen tűnékeny valami is: a benne megmutatkozóhoz elengedhetetlenül hozzátartozik az eltűnt utáni állapot megnyugtató vagy leverő prózaisága. A látomás dialektikája abban





4. Salvador Dalí: Szent Antal megkísértése, 1946. Olaj, vászon, 89,7 × 119,5 cm. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüsszel

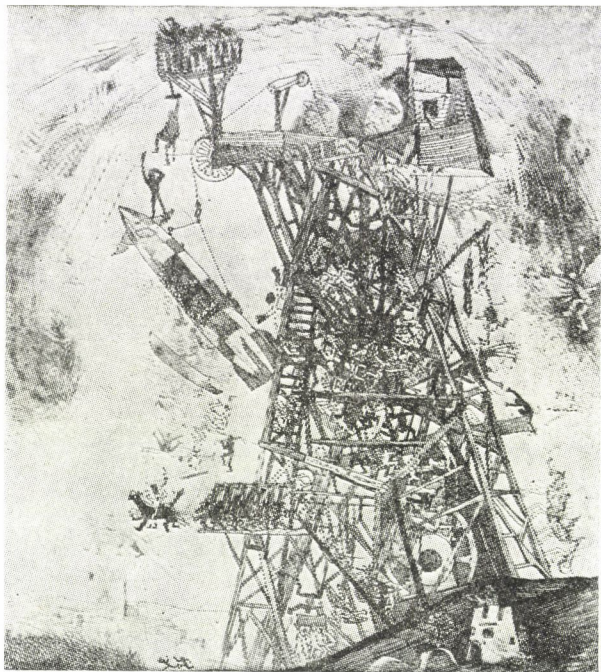
áll, hogy átélése pillanatában a látnok per definitionem ki van szolgáltatva neki, elmúltával azonban mindig fellép a vele való szembenézés reflexiókényszere, a látott szellemi birtokbavételének követelménye. A látók-néző vágya, hogy élményét rögzítse és értelmét utólag belássa — vagyis hogy neki való kiszolgáltatottságát megszüntesse — éppoly erős, mint amilyen kielégíthetetlen, s ez nem kevésbé konstitutív eleme a vízióknak, mint maga a jelenés. [20]

Kondor e problémát egy olyan, meglehetősen kézenfekvő, mégis szokatlan eljárással: a figurák többszörös és szisztematikus léptékváltásával oldja meg, amely pontosan érzékelteti a remete és a kísértők viszonyának ambivalenciáját is. Egyrészt a jelentős méretkülönbség nyilvánvalóvá teszi konfrontációjuk kibékíthetetlenségét, másrészt azonban az is azonnal világos, hogy Antal mérete a kísértő Világ belső léptékarányainak extrapolációjából adódik, a képen végső soron egységes arányrend érvényesül, amely képileg mintegy kizárja, hogy közvetíthetetlen, dialektikátlan összeütközés jöjjön létre közöttük. Mértékadóként nem is a remete, hanem a kísértők hadát vezető mezítelen „Világ asszony” alakja jelenik meg, aki visszafogott mozdulatának, meditáló arckifejezésének nyugalmaival is mintegy „középen” áll a lábánál örvénylő horda buja kavargása és az óriásira növesztett Antal heves ellenkezése között. A téma ábrázolástörténetében — amennyire ismerem —, nincs példa a léptékváltás ilyenfajta alkalmazására, s ha a méretek kontrasztját gyakran alkalmazták is (pl. Callot), ez mindig fordított előjellel történt. Kondor megoldásának ironikus töltését csak fokozza, hogy olyan archaikus eljárásról van szó, amely eredendően éppen a méretarányban

érzékeltetett rangkülönbségek szakrális érvényességét volt hivatott megjeleníteni. Kondor szellemes invencióval fordítja ki a tematikában és az arányrendszerben egyaránt implikált hieratikus merevséget, s ezzel azt is lehetetlenné teszi, hogy „külső” és „belső” nézőpontját valamilyen határozott módon definiálhassuk. Eldönthetetlen marad, hogy Antal valóban a Világ fölé nő-e, vagy csak az mutatkozik szemében alantasnak: hogy amikor idegen hatalmakkal vél viaskodni, nem önmagával küszködik-e.

„Képzelet” és „Valóság” e játékos felcserélhetősége mármint a képnek ama hermeneutikai sajátosságából következik, hogy valójában nem képes a különböző valóságfokok — „belső látomás” vagy „külső látvány” — valamilyen objektív hierarchiájának megragadására, s ahol ilyesmire törekszik, ott is csak különféle konvenciók viszonylagos különbségeire támaszkodhat. Salvador Dalí Szent Antala például (4. kép) nyilvánvalóan a naturalizmus technikai konvencióit alkalmazza a szürreális vízió közvetlenségének megteremtése érdekében: ámde csak a látomás tárgyait ruházza fel a lidérces titokzatosság vonásaival, annak médiumát és a kép ambiguitásából fakadó titkot e monologikus naturalizmus inkább kiiktatja a befogadói tapasztalatból. Dalí esetében jószerével ugyanaz történik, mint Schongauer vagy Grünewald korábban említett művein: a különbség csak annyi, hogy itt az egydimenziós nézőpont nem a „külső látvány”, hanem a „belső látomás” objektivitására tart igényt. Amíg a késő középkori naturalizmusban a látomás szubjektív töltése veszett el, addig Dalí művében a szubjektum ellenállásának, a reflexió intellektuális erősítésének nem kevésbé döntő mozzanata iktatódik ki.





5. Kondor Béla: Rakétakilövő állvány, emberkék, bomba, 1966. Rézkarc, 285×270 mm

Kondort mármost láthatólag épp ez a mítoszban rejlő belső dialektika, a Világhoz láncolt Én és az Én-ben feltámadó Világ szüntelen egymásban-levése, permanens átmenete foglalkoztatta. A többlépcsős arányrendszer relativizálja szubjektív képzelet és objektív világrend valóságfokait, amelyek így a kép médiumában ironikusan vetülnek egymásra: nem lényegidegen világokként, hanem egymásra utalt s egymásból táplálkozó nézőpontokként szembesítődnek egymással.

(A magánemberi és a művészi problematika összefonódása) Mint említettem, Kondor művének van egy sor kifejezetten személyes, a művész magánéletével kapcsolatos vonatkozása is. A remete alakja félreérthetetlenül önarcképi jellegű, lábánál a macskák úgyszólván a művész személyes attribútumai, a kísértők csapatát vezető Asszonyban pedig nem nehéz felismernünk a művésztől akkortájt elvált első feleségének vonásait. [21] Korántsem tisztázott azonban, hogy mit kezdjen egy esztétikai jellegű interpretáció az ilyenfajta adatokkal. A korai Cézanne 1869–1875 között kezelt Szent Antal megkísértését ábrázoló három festményét és négy rajzát elemezve például Theodore Reff részletes biográfiai dokumentációval igazolja, hogy a művek zaklatott, expresszív formavilága, dekomponáltsága az alkotó bizonyos pszichés komplexusaiból — a nőktől való serdülőkori eredetű félelemből, a testi vágyak miatt érzett bűntudatból stb. — fakadtak, sőt kimutatja azt az intenzív áttételező-elfojtó folyamatot is, amelynek során a *téma*-világ kapcsolatos félelmek és indulatok lassan egy lecsiszolt *forma*ideál eléréséért vívott aszketikus küzdelemmé szublimálódtak. [22] Judith Wechsler azonban joggal állapítja meg [23], hogy Reffet nem annyira a vizsgált művek esztétikai érvényessége, mint inkább a művészen ténylegesen végbement és a művek tárgyában-stílusában így vagy úgy kifejező mentális és pszichikai folyamatok, a tudat és a tudattalan, az elfojtás és az áttételeződés személyre szabott dinamikája foglalkoztatta. [24] A képalkotás folyamata Reff-nél nem annyira formateremtésként, mint inkább aktuális pszichológiai feszültségek feloldásaként értelmeződik.

Nincs okunk feltételezni, hogy Kondort nem gyötörték különféle lelki betegségek és nem zárhatjuk ki efféle

személyes affektusok szerepét sem az itt vizsgált mű létrehozásakor, noha egyelőre nem áll rendelkezésünkre olyan dokumentáció, amelynek segítségével e körülményeket pontosan feltárhathatnánk. De a bennünket itt foglalkoztató kérdés megértéséhez ez nem is hiányzik: ehhez nem a művek mögötti valóság, hanem a műveken belüli relációk elemzése szükséges, azoknak a tematikai és formai összefüggéseknek a felmutatása, amelyek a mindenkori néző számára — az alkotói *curriculum vitae* segítségével is — mintegy aktualizálhatóvá teszik a mítoszt. Reff tanulmányának gyenge pontja véleményem szerint az, hogy esztétikai *interpretáció* helyett pszichoanalitikus *magyarázatot* fűz a formához, s így azt pusztán pszichológiai dokumentummá fokozza le.

(Képfolyamatok) Ha ugyanis a rézkarcot „dialektikus képfolyamatok szimultán egységeként” fogjuk fel, vagyis figyelmünket a képelemek roppant sokrétű viszonylataira irányítjuk, ha tehát ismétlődéseik, fokozataik, megfordításai, ellentéteik, átmeneteik mindenkor nagyon konkrét viszonyrendjét keressük, akkor „látó” látásunk révén olyan jelentéseket vagy értelmekeket is generálhatunk, amelyeket sem az ikonográfiai leírás, sem a kultúrtörténeti vagy pszichoanalitikai szimbólum-interpretáció kész standardjaival nem tudunk megragadni. Kondor karcán e folyamatok mind a remete hatalmas alakjával vannak kapcsolatban: akár a történetnek, a képi processzusoknak is ő a vonatkozási pontja. A kép bal szélén például, a háttér sűrű tónusában egy meztelen, furulyázó nőalakot látunk, akinek szétterpesztett, főlhúzott combjai és frontálisan szembeforduló öle mintegy megismétlik-megelőlegezik Antal azonos testtartását. Szimmetrikusan szembefordított karjai szintén a remetére rimelnek, noha — harmonikusan illeszkedvén a furulyára, erre a Kondornál többször is fallikus jelentésben alkalmazott [25] — motívumra, ironikusan ellentétezzük is. Ez az asszony-alak — kicsiben és a háttér sötétjében — voltaképpen azt valósítja meg, ami ellen Antal kézzel-lábbal hadakozik, de amelyre — ezt a képi párhuzam dialektikája félreérthetlenné teszi — lelke mélyén maga vágyik a leginkább. Kondor úgyszólván két vizuális alakzat relatív azonosságának és hangsúlybeli-motivikus különbségének konkrét-szemléletes viszonyává formálja a nyílt félelmet az elfojtott vágyval azonosító freudi tételt. Ha ehhez hozzátesszük, hogy a furulyázó nőalak nyilvánvalóan a modern művészetben a *joie du vivre* emblémájává lett matisse-i és picassói figurák reminiscenciája, [26] akkor e viszony annak az ellentmondásos viszonynak a jelzésévé is válik, ami Kondor alkotói habitusát az érzelmi gyönyörűség világát felszabadultan megformáló modern klasszikusokhoz fűzte.

A furulya-motívum mármost átvezet a „Világ Asszony” alakjához, akinek kezében szintén fúvós hangszer, egy hatalmas, szabálytalan spirált feltekerődő tubaféle látható. E hangszer a szexuális jelentésű furulya egyfajta metonimikus inverzeként értelmezhető: hosszúkásan vágott, nagyo blú torka nem a férfi, hanem a veszedelmes vonzású nő nemiséget sugallja: egy groteszk vergődő kis férfit már magába is szippant. Ám e végtelen mélységet sejtető torok alaktanilag óhatatlanul az Antalt magába záró kunyhó ovális, sötét nyílására rimel, s így a remete hatalmasra növesztett szenvedélyét egycsapásra egy óriási hüvelyből való menekülés groteszk kapálózásává is travesztálja. A csábítás most egyenesen úgy jelenik meg, mint a remete megerőszakolásának kísérlete: a kísértők hadoszlopának férfias agresszivitását a Kondornál szintén gyakran fallikus szimbólumként alkalmazott [27] és a remetére meredő tankész képleg hangsúlyos nyomatéka támasztja alá. [28] (A férfi nőnek való kiszolgáltatottsága és ebből fakadó agresszivitása a művész számos egyéb művének is kulcsa lehet — elegendő talán a hasonló szimbolikával építkező *Női fej dgyúval* c. rézkarcra (6. kép) utalnunk.) Kondor tehát a *Szent Antal*-lapon — szigorúan képi metaforika révén — bravúros pontossággal ábrázolja a nemi szerepek amaz ambivalenciáját is, amely a mítosz cézanne-i és beckmann-i aktualizálásaiban oly fontos szerepet játszott.





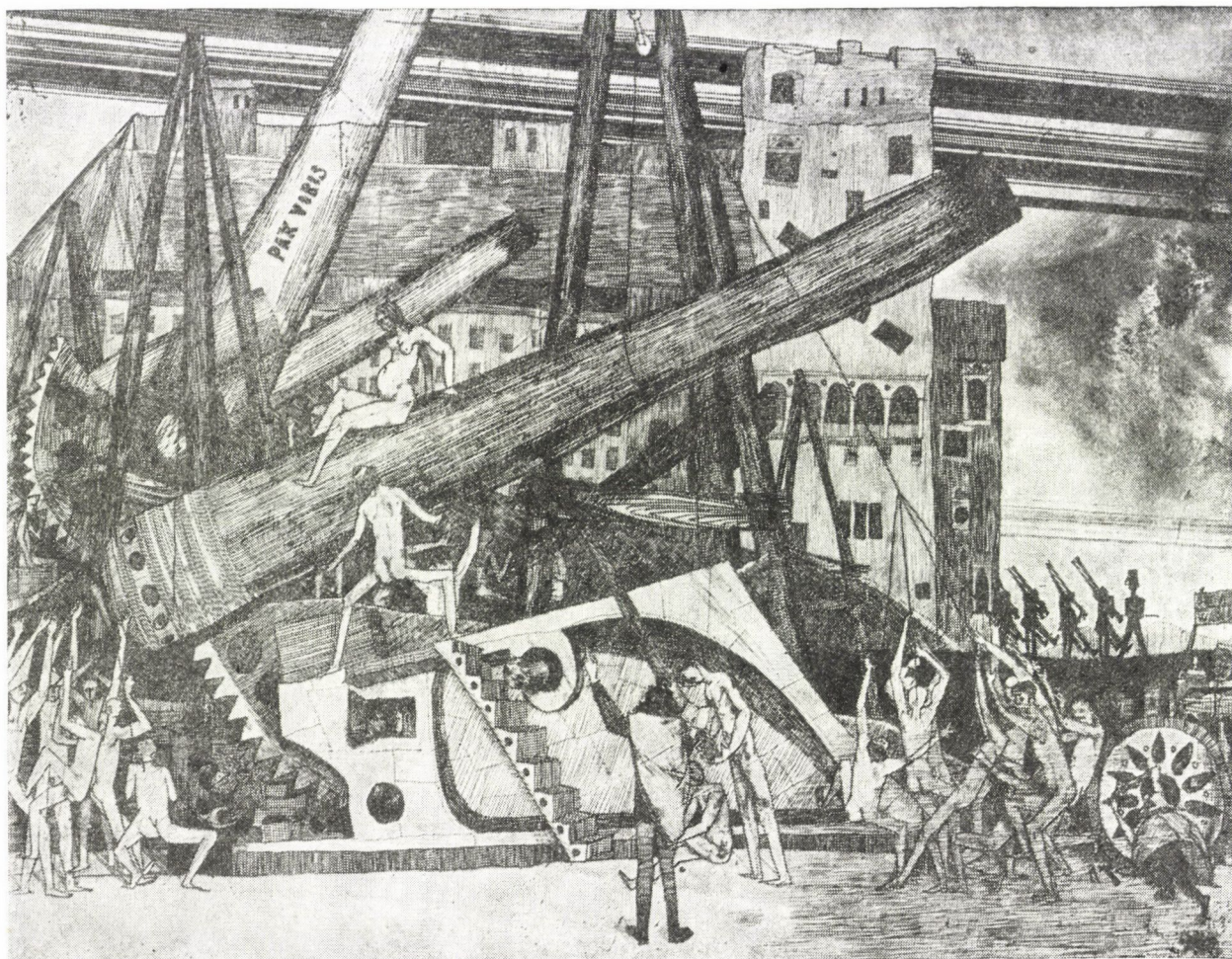
6. Kondor Béla: *Női fej ágyúval*, 1963. Litográfia, 465×600 mm

Ez a dölyfös önérzet és az acsakordó öngúny szólamain egyszerre és nyers erővel felhangzó szubjektív vallomásosság „romantikus” művészi alkatot sejtet — idézett művében Werner Hoffmann is arról ír, hogy a romantikus alkotó gyakran legszemérmesebb vallomásait rejti el a harsány, direkt magamutogatás túlzó effektusai mögött. Kondor művének személyessége azonban — értelmezésem szerint — sokkal áttételesebb annál, sem hogy pusztán az aszkézis és magány megpróbáltatásaival kínlódó remete „pszichológiájával” azonosíthatnánk: ebben a tekintetben művünk sokkal mélyebb rokonságot tart Flaubert *Tentation*-jával mint például Cézanne-é vagy Beckmann-é, amelyekről pedig adat-szerűen tudjuk, hogy annak közvetlen hatása alatt születtek. Ez a rokonság persze nem merül ki abban, hogy Kondor is egyfajta allegorizáló „világdrámává” stilizálja fel a materiát, amennyiben az erotikus kísértés jeleneteit kiegészíti a nyers erőszak, az alantas testiség, sőt a bürokratikus köznapiság fenyegető hatalmaival, megidézi a technikai pusztítást vezérlő gyakorlati értelem, a világnak gögösen hátat fordító, ám mégis azzal sodródó moralista intellektus vagy a hedonisztikus művészi magatartás jelképes alakjait is. Ezekre szintén érvényes kísértő és kísértett viszonyának imént érintett mitikus ambivalenciája. Ám van közöttük egy olyan motívum, amelynek képi értelme túlmutat az allegorikus jelentések horizontján, s amely közelebből is megérteti a Flaubert művével imént jelzett párhuzamot.

Futólag említettem már a Szent Antal lábánál ágáló kalapos, aktatáskás „hivatalnok” árnyalakját. Olyan motívumról van szó, amellyel gyakran találkozni Kondor rézkarcain: szögletes körvonalak határolta fekete alakzata értelmét többnyire abból a vizuális kontrasztból nyeri, amely más, szervezettebb-rajzosabb motívumokhoz fűzi (mint „modern költő” például így szembesítődik a „prófétákkal” — egy archaikus világ magasztos mitikus hőseivel — az egyik Blake-illusztráción). [29] Itt sincs ez másként s így a figurát itt is konkrét képi relációinak rekonstrukciója révén kell értelmeznünk.

Alakja már méreteinél — e par excellence képszerű minőségénél — fogva is a kísértők köréhez sorolja, de a képtérben elfoglalt pozíciója, ill. szembefordulása a „légió” menetirányával bizonyos rokonságot sejtet a remetével is. E figura csakugyan az egyetlen, aki a remetéhez hasonlóan ellenállni látszik az érzéki birodalom támadásának: rigid, osztatlan sziluettjét épp a képtelen elvontság, az árnszerű testetlenség jellemzi. De míg Antalt érzékisége védtelenné teszi a csábítással szemben, addig e figura egy erkölcsösöz ügybuzgóságával száll szembe vele: fontoskodó aktivitása a remete monumentális tétlenségének nyilvánvaló, ironikus ellenpontja. De ez nem minden. A kis sziluett egységes feketéjét Kondor a „szív” táján apró, kör alakú folt kihagyásával megbontja s ebbe két „óramutatót” karcol, míg a sietős mozdulattal felhúzott jobbkez fölé — épp a „karóra” magasságába — egy azonos méretű fekete korongot





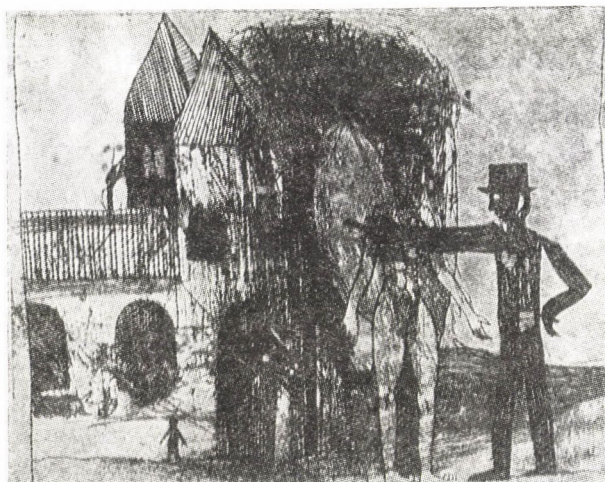
7. Kondor Béla: *Az atomgyű felállítása*, 1959. Rézkarc, 183×230 mm

helyez. A két piciny vizuális alakzat pozitív-negatív komplementere, egybevágósága, valamint az „óra” és a „szív” helyének felcserélődése csaknem primitív szemléletességgel hívja elő azt a metaforikus értelmet, amely a démon Antallal való párhuzamának is mélyebb dimenziót kölcsönöz. Mi más is lenne kívülről-irányítottság és

belülről-vezéreltsége triviális szimbólumainak pusztá felcserélhetősége, „kívül” és „belül” primitív vizuális behelyettesíthetősége, mint Antal grandiózus életproblémájának, evilágiság és autenticitás összeegyeztetésének parodisztikus kifordítása? Az árnyfigurát épp az teszi szimbolikus erejűvé, hogy megformálásában Kondor



8. Kondor Béla: *Kísértés*, 1965. Papír, kréta, ceruza, monotypia, 600×700 mm. Vattay Elemér tulajdona



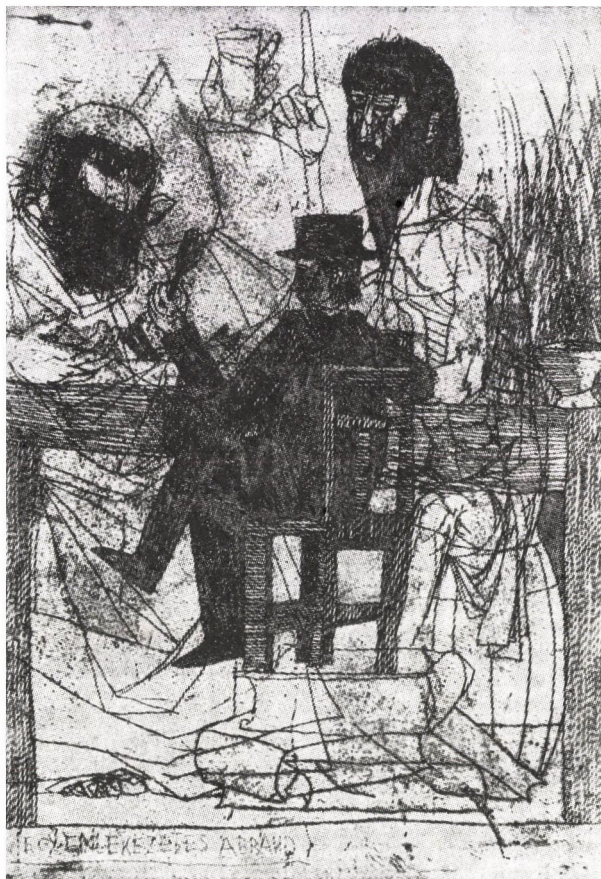
9. Kondor Béla: *Templom*, 1961. Rézkarc, 230×245 mm



nyilvánvaló szándékossággal lemond a rézkarcolás tulajdonképpeni grafikai artikulációjának, a vonalak és vonalhálóból felépülő tónusok bonyolult dialektikájának alkalmazásáról: az egybefüggő foltmaratás, a nyomdafesték merev, tömbökben való elhatárolása merőben anyagszerűtlen eljárás, amely mintegy „fekete” és „fehér”, „pozitív” és „negatív” nyomófelület elvont szélső értékeinek közvetítés nélküli pusztá felcserélődésére, váltakozásuk nyers fakticitására csupaszítja le a grafikai univerzumot. Ez a rézkarcolás dialektikáját negáló grafikai üresség pontosan megfelel a figura „negatív dialektikájának”: formátum nélküli, kicsinyes önazonossága úgy viszonyul Antal nagyléptékű identitáskereséséhez, mint semmitmondó grafikai képletének kompaktsága a remete testének rendkívül differenciált, polifón szövetéhez.

(A rézkarcolás „dialektikája”) Mielőtt tovább értelmezném ezt a különös, de éppen szemléletessége okán feltétlenül interpretációt kívánó szembeállítást, rövid kitérőt szükséges tennünk, hogy egy pillantást vessünk Kondor egy valamivel későbbi, ám a *Szent Antal megkísértésével* szorosan összefüggő rézkarcára. A *Dürer emlékére* c. sorozat *Proportiones* c. lapjáról [30] van szó, amely az „Éva almája” alcímet is viseli (11. kép). Figyelemünket már a lap bizonyos ikonográfiai vonatkozásai is megérdemlik: nemcsak az, hogy Kondor Dürer híres Drezdai vázlatkönyvének némely Vitruvius ihlette vonalhálóba, ill. körívbe szerkesztett alakbróját s velük a *pictor doctus* reneszánsz művészideálját megidézi, de az az ironikus ötlet is, hogy a megjelenített érzékiségének és a megjelenítés technikai-racionális jellegének itt ábrázolt-reflektált dialektikáját a nőtől való megkísértés ismert ikonográfiájával, ill. a tudás tiltott gyümölcsének biblikus célzásával ötvözi. (A kép jobb szélén látható „szerzetes” [remete?] tétova, de vágyteli mozdulata, amely az alcímben jelzett „Éva almája” felé irányul, éppúgy vonatkoztatható a szellemi megismerés szimbólumára, mint a női keblek profán érzékiségére.) Értelmezésem szerint viszont épp ez a játékosan felidézett problematika rokonítja e lapot a *Szent Antal megkísértésével*, noha itt valamivel világosabban és áttekinthetőbben elemezhetjük a művészi formateremtés mélyén munkáló dilemmákat.

A *Proportiones* képsíkját mindenekelőtt egy átlós egyenes szeli keresztbe. Már ez a legegyszerűbbnek tűnő grafikai aktus is, amelyet a voltaképpeni kezdetnek kell tekintenünk, igen bonyolult összefüggéseket teremt. A vonal egyrészt *létrehoz* két oldalt, amelyekkel azonban ő maga nem azonos. Mint vonal egyrészt szél, olyasmis, ami nem az oldalakhoz-tartozóként, negativitásként tételeződik: minthogy azonban egyidejűleg két oldalnak is a széle, folyamatos átmenetet is — a kölcsönös negáció és az összekapcsolás viszonyát — teremt meg közöttük. Másként fogalmazva: ugyanazt a vonalat vagy az egyik, vagy a másik oldal körvonalaként, vagy mindkét oldaltól független képződményként szemlélhetjük. Ez a dialektika minden vonal esztétikai potenciáljának alapját alkotja: egyszerre és megszüntethetetlenül *látat* és *lát-szik*, s e funkciói folytonosan átcsapnak egymásba. [31] Kondor az átlótól jobbra arra mutat példát, amikor a vonal mintegy feloldódni látszik „elhatároló” funkciójában: ezt az alakfélt csaknem teljesen folyamatos kontúrok és plaszticitást érzékeltető, árnyékba áttűnő vonalháló alkotják. Az alak „klasszicitása” képheremeneutikai aspektusból nézve éppen abból fakad, hogy az őt valójában láthatóvá tevő grafémák vele szemben negatív, eltűnő valamik. Figyelemünk egyértelműen a női testre, annak „szépségére”, „érzékiségére” stb. irányul; könnyű futású, arányos lejtésű vékony kontúrjának belső dialektikája — hogy ti. nem csupán ennek a „testnek” a körvonala, de egyszersmind azé is, amelytől ez elhatárolódik — mintegy háttérbe szorul. S ugyanígy a tónus; ez a vonalak olyan szövédékeként fogható fel, amelyek valójában meg vannak fosztva ettől az esztétikai többértelműségtől, pontosabban e dialektika szemléletességétől, mert mechanikus ismétlésük, szekvenciákba való szervezésük lehetetlenné teszi, hogy virtuális áttűnő képes-

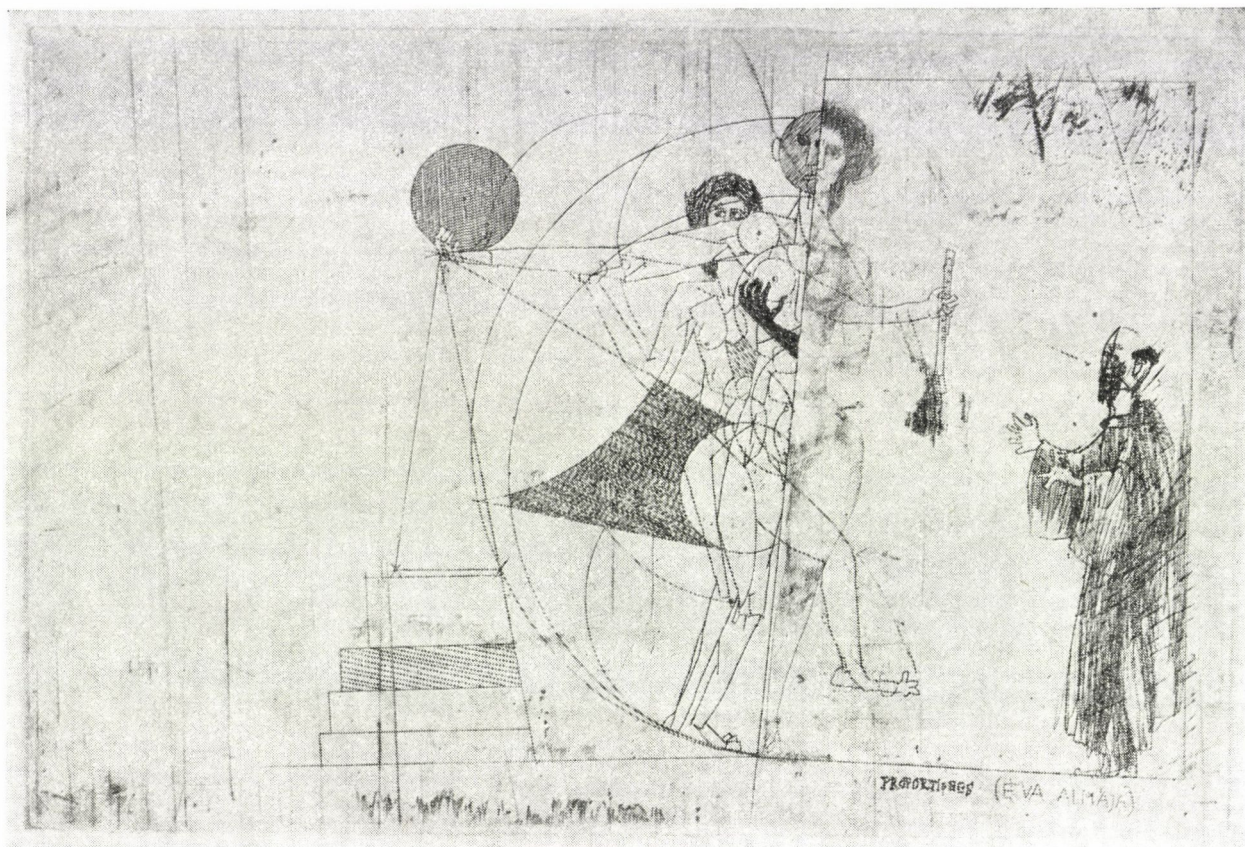


10. Kondor Béla: Blake prófétákkal vacsorázik, 1961. Rézkar, 140×100 mm

ségük érvényre jusson, s így csupán vastagságuk jön számításba. A tónus olyan vonalháló, amelynek a vonal valóban csupán anyaga: vonalak és vonalközök optikai keverése hozza létre különböző fokozatait. Minél kisebb a vonaltávolság és minél vékonyabbak az árkok, annál inkább oldódik fel ez a dialektika a szürke tónus különböző mélységeiben. Kondor a jobb alakfél bámulatosan finom vonalszövedékében éppen azt tanúsítja, hogy milyen magas fokon sajátította el az ennek felidézéséhez szükséges technikai képességeket.

Amíg a jobb oldalon kontúr és tónus kölcsönösen kiegyenlítődnek s felszámolódnak a virtuális látvány életre hívásában, addig a másik oldalon ennek az eljárásnak épp az ellenkezőjét látjuk. Itt — egyenesen erős, kemény, többé-kevésbé szabályos pályát leíró ívekkel, egyenesekkel, párhuzamos vagy szöget bezáró vonalkombinációkkal találkozunk, amelyeknek egyike sem rendelhető egyértelműen valamely tárgy optikai látványának integer struktúrájához. Kondor nem tesz világos különbséget a testek körvonalai és a szerkesztési segédvonalak között: ennek folytán a kontúrok egy pillanatra sem veszítik el sajátos „identitásukat”. Eszköz-létük és autonómiájuk, az általuk megjelenített tárgyhöz és önmagukhoz fűződő viszonyuk feloldhatatlan kettőssége végig szinte tokolódóan nyilvánvaló marad. Még erőteljesebben érezhető ez a sraffozott figurációknál, ahol a különféle sűrűségű szabályos párhuzamosok mesterségsége, vonalzóval húzott jellege éles kontrasztot alkot a jobb alakfél könnyű — noha elvileg azonos szerkezetű — tónusaival. Ezt erősíti az is, hogy a sraffozott felületek szigorúan csak a geometrikus körvonalak határolta (kvázi-szerkesztett) mezőkre korlátozódnak, azokat viszont mechanikus módon teljesen ki is töltik. Ezzel a papír sajátos síkjának is erőteljes nyomatókat adnak,





11. Kondor Béla: *Proportiones* (a Dürer emlékére című sorozatból), 1969. Rézkarc, 215×300 mm



12. Kondor Béla: *Romantikus tanulmány I.* 1964, részlet. Rézkarc, 390×295 mm

ami megint ellentmond a másik stilizációnak: amíg ugyanis a jobb alakfél finoman szürke reliefje mintegy „elemeli” a figura-motívumot a fehér alapsíkról s így azt képzeleti térként, „háttérként” jelöli, addig a másik oldal geometrizmusa ezt a virtuális különbséget is eliminálja. De a két képfél között nem az a különbség, hogy az egyik a „tárgyat”, a másik viszont az „eszközöket” jelenítené meg, hanem hogy az egyikben letagadtatik, a másikban pedig — ellenkezőleg — groteszk módon kiéleződik kettejük megszüntethetetlen, mert a kép ontológiai sajátosságából fakadó dialektikája. Hogy ez az ellentét Kondornál mennyire relatív értelmű, azt nemcsak az elválasztott testrészek egymáshoz pontosan illeszkedő végpontjai mutatják, de a különös, ironikus „átnyúlások” is. [A jobb oldalra átnyúló nyers kéz-kontúr mintegy látszatként leplezi le a jobb képfél „térbeliségét”: a bal oldalon ugyanakkor a tisztán lineáris síképítkezést egy, a síkgeometrikus figura mögül (tehát egy virtuális térből) kikandikáló nőalak jelenléte érvényteleníti stb.]

Egyetlen alakról s nem két világról van tehát szó, noha óvatosan kell értelmeznünk ezt az egységet is. A művészettörténeti szakzsargon a „komponálás” fogalmával szokta jelölni a képi egységteremtés folyamatát. Értelmezésem szerint azonban a kompozíció kategóriájával nem írhatjuk le pontosan a művészi tapasztalásnak azt a dinamikus processzusát, amely az efféle műveket életre hívja. Mint Oskar Bätschmann egy helyütt igen helyesen megjegyzi, [32] a komponálás fogalmához „kész formai „elemek” olyan összerakásának képzelete társul, amelynek végcélja egy finális tartalmi-formai egység felépítése. A művészek azonban többnyire nem így dolgoznak: munkájuk a vásznon vagy papírlapon ejtett első nyomtól kezdve a képsík készen talált, „osztatlan egységének „befele” való differenciálása és a nyom





13. Kondor Béla: Sámsonnak levágják a haját, 1967. Rézkarc, 303×205 mm



kifejlesztése irányában halad. Mint láttuk, Kondor sem a jobb és a bal képfélből „komponálja” művét: kiindulópontja nem lehet más, mint az elválasztó egyenes, a két képfél pedig mint a differenciálás különböző útjait, lehetőségeit és lehetséges átmeneteit „dolgozza ki”. Ezt a folyamatot (amelyet Bächtmann „kompozíció” helyett „diszpozíciónak” nevez, helyesebb volna a „bonyolítás” vagy a rézkarcolásban amúgy is használatos és nagyon szemléletes „fejlesztés” kifejezéssel jelölnünk, ami itt a formai és tematikus elemek összességének dinamikus összjátékára vonatkozik. A művész nem egy kész tematikai elképzelésből indul ki, amelyhez csupán hozzá kell keresnie a megfelelő technikai és az ún. „kifejlesztő” eszközöket, hanem — gyakran csak *ad hoc* ötletek nyomán — karcolni kezd s csak ennek egyre örvénylő, bonyolító-fejlesztő folyamatában talál rá alkalmasint tematikusan is konkretizálható, de a képi tapasztalás által indukált „értelmekre”, amelyek azután maguk is instruktív-ösztönző módon orientálják további művészi munkáját.

A *Proportiones* nem csupán a rézkarcolás művészi eljárásainak, technikai fogásainak teljes nomenklatúrájával vet számot, de azokkal a — mondhatni — világnézetileg dilemmákkal is, amelyek az így felfogott alkotói gyakorlatból, a művészi tapasztalás intenzív folyamatából adódnak. A magát a dűri tudatosság és művészi igényesség mércejével mérő modern alkotó nem is kerülheti meg az olyan fundamentális kérdéseket, mint hogy hol a határ „tárgy” és „kép”, „élet” és „művészet”, „valóság” és „fikció” között. Mármost azok a belátások, amelyek itt — a reneszánsz művészet didaktikus tradícióihoz kapcsolódva — mintegy a mű közvetlen tárgyává lépnek elő, — áttételesebben ugyan, de nem kevésbé szemléletes módon, — a *Szent Antal megkísértésén* is megfogalmazódnak.

Vessünk csak egy rövid pillantást a kép jobb szélére (15. kép). Talán nem túlzás a remete bonyolult ruhadetektében, a fatörzs, a folyóparti sás vagy a mozdulatlan víz ábrázolásában egyfajta Dürer-stílusparafrazist sejtenünk: csak a nagy német mesternél láthatjuk a grafémák ilyen precíz, ökonomikus felrakását, ezt a motívum „természetes” látványát a nyomott papír és a vonalszövedék fakturális felülethasáival ötvöző grafikai anyagszerűséget (14. kép).<sup>[33]</sup> Kondor persze itt sem tagadja meg önmagát: egy jellegzetes metaforikus képfolyamat segítségével elidegeníti-értelmezi is a „klaszikus” idiómát.

A fa törzse a legfelső harmad magasságában kétfelé ágazik: a remete által takart bal oldali ágat a közepetengely magasságában már elszáradt ágacskára rojtódva látjuk viszont. Alighanem többről van itt szó, mint „a kerékbe tört, kifutott, reménytelen élet jelképéről”<sup>[34]</sup> — ezt a motívumot is a nagyon pontosan meghatározott képi relációkból, motivikus és formai-technikai összefüggések szerves rendszeréből kiindulva kell értelmeznünk.<sup>[35]</sup> A csonkolt, lombtalan faág ugyan is láthatóan a remete felemelt balját folytatja, mintegy azzal azonosul, töredezett ágvégződése pedig Antal ujjainak görcsös rángatózását ismétlik meg. Ezt a motívumot ugyanakkor bal felé, a szétszóródó „papírlapok” vonulatában folytatódik. Ezek a „holt ágról” szakadt (l. a rajta tétovázó szárnyas csontvázát<sup>[36]</sup>), hangsúlyosan élettelen „levelek” metaforikusan visszautalnak a fa elevenen sarjadó levélformáira s ezzel egycsapásra összefüggő szemantikus folyamattá változtatják a pusztá motívumsort: a természeti világ elevenisége a művész-remete keze között(!) mesterséges, élettelen „papírrá” lesz — „összeolvasva” a motívumok természet és művészet viszonyának új képi értelmezésévé állnak össze.

Természetesen nemcsak, sőt nem is elsősorban az ábrázolt tárgyi motívumok szintjén kell ezt a különös metamorfózt értelmeznünk: ahhoz hasonló grafikai gondolatról van itt szó, amelyet az elemzett Dürer-lapon láttunk. A természeteti motívumok roppant meggyőző ereje itt is elsősorban a grafémák rendkívül differenciált és szigorúan determinált alkalmazásából fakad: minden egyes vonal vagy vessző hosszát, vastagságát, szögfekvését, a kihagyásokat és ismétlődéseket stb. a „maga-

sabb” cél, a realiztikus megjelenítés követelménye határozza meg. Mint láttuk, az ilyen ábrázolás sikere abban áll, ha az eszközök (a papír, a festék, a mechanikus nyom stb.) anyagi valósága mintegy valótlanná lesz a cél (a motívum, a téma) anyagtalan látszatában. Kondor mármost e képfolyamatban ezt a „dűri” eljárást dekonstruálja, amikor — jobbról balra haladva — folyamatosan „anyagtalanítja” a tárgyrábrázolást: a „papírlapok” végül már nem csupán egy ábrázolt világ tárgyaiként (mondjuk, a remete elhajított bibliájaként vagy szétszóródó jegyzetlapjaiként) olvashatók, hanem bevallottan művi kéznyomok, vonalak, vonalhálók tisztán önmagukat jelölő, dekoratív-ritmikus módon szervezett kombinációjaként is. A felső sarok kecses kontúrok keretezte levélmotívumaival összevetve, e „mesterséges”, „mechanikus” képződményeket joggal értelmezhetjük a művész-remete keze munkájának — élettelenül sodródó, értelmüket veszített „emberi” dolgoknak — röviden szólva, *mű-alkotásoknak*. Kallódó tárgyaknak, amelyek minden „súlyát” és „komolyságát” pilleként lebbentí el a valódi érzékiség első lehelete; műalkotásoknak, amelyek „természetessége” és „életszerűsége” merő elvontságként, életteleniségként, öncélúságként lepleződik le a valódi természet háttere előtt.

De a kondori „dekonstrukció” értelme mégsem az esztétikai illúzió, az életpótlékként fogyasztott „művészség” leleplezésének avantgardista gesztusában áll (noha látnivaló, hogy kérdésfelvetése nagyon is szinkronban van a 60-as évek kortárs művészetének, a pop art-nak és bizonyos konceptuális törekvéseknek megközelítéseivel). Mivel a képfolyamatok természetéhez tartozik, hogy sohasem megfordíthatatlanok, nemcsak az idill, a látvány természetességétől haladhatunk az eszközök póré mesterségének felismeréséhez, de megfordítva is. Onnan nézve pedig a „természet” látványa sem más, mint az eszközök bizonyos meghatározott kombinációja: a víztükör simasága, a fatörzs szinte tapintható érdessége, a levelek harmatos könnyűsége is csak festéknyom és papír, pozitív és negatív nyomfelületek *valamilyen* váltakozásának mutatkozik. „Eleven” és „holt”, „valódi” és „művi” amaz ellentmondása, amelyben az ímént a művészet mibenlétére vonatkozó kérdést láttuk felsejleni, ezzel egycsapásra, s mintegy visszamenőleg relativizálódik s a kép paradox ontológiájával, lét és megjelenés permanens átmenetiségének tapasztalásával szembesít bennünket.

Itt térek mármost vissza Szent Antalhoz és a kísértők grafikai szembesítésének problémájához, pontosabban ahhoz a kérdéshez, hogy miként függ össze a *kép* e dialektikája a *mitosz* értelmével, a téma „mito-logikájával”. Szembetűnő ugyanis — értelmezést követel tehát —, hogy amíg Kondor a kísértők alakjait viszonylag egyenmű grafikai képletekben, mondhatni „tisztá” stílus-eszközök segítségével ragadja meg, addig a remete megjelenítésében a monolit alakrajz állandó megszakított-sága, a kontúrok és tónusok következetes inkonzisztenciája dominál. Antal „tépettségének” kényszerítő benyomása abból fakad, hogy a testét megjelenítő grafémák nem rendelődnek teljesen alá a motívum tárgyas meghatározottságainak s így — a szemlélő szemében — folyton természetükből fakadó kétértelműségük érvényesül. A képkalkító vonal problematikus identitása, az általa-láttatótól való permanens elrugaszzkodás és a hozzá való odaláncoltság sorsszerűen feloldhatatlan ketőssége így a remete erkölcsi-emberi identitáskeresésére rimel: sorsa és története metaforikusan a vonal sorsávitörténetévé lesz. Jellemző módon az egyetlen hely, ahol a lázadó test vonalszöveve *nem* problematizálódik, éppen a csipő és az ágyék antikizálóan nyugalmas, egyszerűsített gorombán tárgyszerű tájéka: úgyiszlólván ez a nyers egyértelműség az a mágneses erő, amely eltéphetlenül fűzi őt az azonos stilizációban összefogott s nem kevésbé egyértelmű „Világ Asszony” testéhez. Kondor grafikus elszántsága érvényesül ebben a kíméletlen, mert szabatosgyönyörű részletben is, amelynek hibátlan törékenysége, a környezet turbulenciájától való fenyegetettségé mindezzel világosabban vall az alkotó élet- és művészeteszményének vágyott, ám elérhetetlen tisztaságáról.





14. Albrecht Dürer: Szent Jeromos, 1496–97 körül, részlet. Rézmetszet, 324 × 228 mm

Kíméletlen ez a szabotosság, mert a szépség (amelynek görögös egyöntetűsége — aligha véletlenül — éppen a képmagasság és képszélesség egyik közös aranymetszéspontja köré,[37] mint a képi univerzum lehetséges harmóniájának rejtett középpontja köré rajzolódik) éppen



15. Kondor Béla: Szent Antal megkísértése, 1966, az 1. kép részlete

a remete leginkább kiszolgáltatott pontján, mintegy gyengesége szimbolikus centrumában jelenik meg. A grafikus kontraszt, amely a csipő és az izomzat klasszikusokat idéző rajzi tökélye és az ágyék brutális közönségsége között indukálódik, csupán emblematikus összeg-



zése az egyneműsége-egyértelműsége vágyó, de annak evilági megvalósulásaitól démonként irtózó alkotó mítikus sorskérdésének. Azért lesz ez védtelenségének szimbóluma, mert ez testének egyetlen pontja, amelynek egyértelműségeit nem képes szenvedélye roppan önstilizáló erejével elrejteni, feloldani, ironikusan megkérdőjelezni.

Interpretációnk azonban csak akkor lehet valóban következetes, ha nem elégszik meg az életproblémának a forma révén való megvilágításával, de megfordítva is feltesszük a kérdést: miként értelmezendő a forma problémája az életigazság, a mítosz segítségével? Konkrétan fogalmazva: nem elegendő megmutatnunk, hogy a vonal és a többi alkotóelem természetadta ambivalenciája miként valósítja meg a remete földoldhatatlan sorsdilemmáját, hanem azt is meg kell magyaráznunk, hogy miben áll a stílusok és eszközök problematikus egyértelműségének csábító jellege, miért kell (s miért nem lehet) a művészek ezzel szembehegyezkednie. Mert véletlennek tekinthetjük-e, hogy a kísértők három, egymástól szabályos távolságra elhelyezkedő, szabályosan növekvő léptékű motívuma — a kis fekete árny, a középtengely kihívó nőalakja és a nagyméretű „Világ Asszony” — épp a rézkarcolás ama három karakteres formalehetőségét villantja fel, amelyet Kondor — részbe karcolt diplomamunkájára készülő — művészi programként és elméleti feladatmeghatározásként írásban is papírra vetett? [38] A „tisztá vonalrajzolás”, az „erős vonalrajz bontott felületen” vagy a „fekete síkbeli ábra” változatai külön-külön szerves egységben jelennek meg motivikus hordozókkal, de így, „egybeolvasva” a rézkarcolás csaknem teljes eszközkészletét, stílusos nőmeneklatúráját reprezentálják. Talán nem túlzás ilyen szisztematikus felsorakoztatásukat a kísértők oldalán egy speciális művészi alkotóprobléma jegyében interpretálnunk.

Egy kitűnő tanulmányában [39] Ernst H. Gombrich mutatott rá arra a fontos alkotáslélektani jelenségre, amit a pszichológiában regresszióknak neveznek: a művész, hogy munkája során mozgásba hozhassa fantáziáját, alkotó energiáit és szubjektíve ki is elégülhesen azok kiélésében, olykor kénytelen egy olyan „primitív” formanyelvi stilizációba „visszazökkenni”, amelyet még nem ural s amely így valóságos kihívásként, még ismeretlen alkotói tapasztalatok forrásaként jelenik meg a számára. Ész szerint Pl. Picassónak a *Demoiselles d'Avignon*-nal bekövetkezett „barbár” fordulata azzal magyarázható, hogy a művész egyszerre rádőbrent, mennyivel fölötté áll Cézanne gyötrelmes küszködése a formáért annak a könnyed és végzetes virtuozitásnak, amellyel addig ő alkotott, Gombrich e mű közvetlen előképét egyenesen Cézanne korábban idézett Szent Antal-variációiban látja, amelyben ez a komplexus kifejezetten moralizáló hangsúlyokat is nyert. A fölényes tudás, az „eszközök” magabiztos birtoklása, a szándékot problémamentesen megvalósító rutin maga jelenik meg itt kísértésként: e „hatalom” azzal, hogy a valódi esztétikai tapasztalathoz szükséges erőfeszítést megtakarítja, a legalattomosabb veszedelemnek, az öntetszelgő hiúságnak teszi ki a művészt. Kondornak mármint, aki bizonyosan tisztában volt páratlan tehetségének és univerzális művészi képességeinek „ördögi” erejével, márcsak moralista alkatánál fogva is szembe kellett néznie a technikai virtuozitás, a szemfényvesztő bravúr e kétes kielégülést nyújtó kísértéseivel. Ez a művészi aszkézis ugyanakkor nála a művön belül reflektálódik is, vagyis nem a Gombrich által Cézanne-nál és Picassónál is megfigyelt közvetlen regressziós mechanizmusokon keresztül, hanem az intellektuális önszemlélet ironikus távolságtartása révén érvényesül. [40]

(Ki a szerző?) Korábban a rézkarcolt önarcképként értelmeztem. De — mint láttuk — Kondor olyan könnyörtelen következetességgel világítja át és leplezi le a formát, hogy ezzel végül fölszámolja saját személyességének művön belüli pozícióját is. Hol van ebben az önarcképben az alkotói Én arkhimédészi pontja? Láttuk: a mű bonyolult reflexivitása eleve problematikusá teszi az olyan naiv-romantikus olvasatokat, amelyek a „kifejezés” erejében vagy a „stílus” egyöntetűségében spontánu megnyilvánuló alkotói szubjektivitás közvetlen jelen-

létét föltételezik. De az is kiderült, hogy Kondor művét nem értelmezhetjük valamiféle dialektikus tanmeseként sem, amelyben a művész csak azért küldi pokolra inkognitós alteregóját, hogy utána a nagy földoldás, a „magasabb szinten létrejött szintézis” isteni kegyelmével ajándékozta meg. A rézkarcoló Kondor nem tekintheti magát műve teremtő Istenének: általa a remete nem tisztulhat meg, tőle nem nyerhet megváltást. Mert mihelyt kívülről, teremtményként pillantana rá, műve rögvést élettelen, érvénytelen tárgyként hullana ki a kezéből s ama jelentésüket veszített, szélfúttá lapokhoz válna hasonlónvá. Ha viszont beléje hatol, ha azonosul vergődő hőisével, ha életeként élni, világaként tapasztalni s teremteni kezdi sorsát, szükségképpen beleegabalyodik annak a képi világnak gyanús és földoldhatatlan kétértelműségeibe, amellyel remete-önmaga hiába küszködik. Hol van hát, ki hát a szerző? A kondori rézkarcoló művészet legmélyebb formaproblémájáról van itt szó, a forma elszemélytelenítésének, a szubjektivitás műből való kivonulásának jól kitapintható törekvéséről. Kondor egy helyütt — a maga aforisztikus-ironikus módján — ezt szavakban is megfogalmazta: „Rézkarcolt készíteni nagyon hálás dolog. A végső eredmény a gép hengerei közül bújkul elő és az ember szabadon csodálhatja, lelkiismeretlenül, hisz nem ő, a gép a szerző...” [41] Mintha a művész nem is volna egyéb mint pusztá szemlélője egy tőle független, saját logikáját követő anonim mechanizmusnak: kiszolgálója a teremtés gépezetének. Az önmagát szövő és önmagát följejtő rézkarcoló problémája egy sor műben csakugyan közvetlenül is tematizálódik. Így a *Sámson*-lapon [42], amelyen a vonalháló — ezt a fénypázmává, hajfonattá, pengő húrú oda-vissza-vedlő mítikus ősanagyot — a képen belülről csomózza össze (s teremti meg így önmagát is) a művész alakja: vagy a *Szent Antal megkísértésén*, ahol a remetét reménytelenül fogva tartó mítikus vonalszövedéket egy groteszk skorpió önpusztító módszerességgel úgyszintén belülről rágja szét. Élet is, művészet is csak egyként kiürült játék, vanitatum vanitas. Így lép át Kondor az Én és a Világ ellentmondásának és egységének nagy dialektikus mitológiáján: így szabadul meg a romantikus Én a témaválasztásban is implikált narcisztikus pántragizmusától.

Olyan ez, mintha Kondor Flaubert Maxime du Camp-hoz intézett félelmetes ajánlását ismételné meg a néző felé: „Kezedbe adom egyéniséget: halálosan fáradt vagyok tőle.” A rideg mondat egy olyan levél végén fogalmazódik meg, amelyben Flaubert épp legfontosabbnak hitt művével, a *Tentation*-nal kapcsolatban vallja meg tökéletes tanácsalanságát. „Eddig még sosem ért az a vád, hogy gyatra az egyéniségem, és nem érzem eléggé a magam kis enjét. És tessék! most egy művész-elet talán legfontosabb kérdésében tökéletesen híjával vagyok neki...” [43] A művel és önmagával szembeni irgalmatlanság — csakúgy mint Kondornál — Flaubertnél is formává válik: azzá a fölfokozott önarcképiség mögött rejtőző kiábrándult *impassibilité*-vé, amelyet Balassa Péter kiváló Flaubert-monográfiája végén jellemzett így: „... az elbeszélő (...) aszketikusan kivonul a szövegből az incognita sivatagába, megszűnik kommentátor lenni, rejtőzködik, akár egy remete és a szöveg elkezd íródni, mondódni, pusztán megjelenni, az elmondó személyné névmásának kitevése nélkül...” [44]

Mélyebbnek érzem ezért a szemléleti rokonságot Flaubert és Kondor Szent-Antal-parafrazisai között annál, mint ami Cézanne-ét fűzi a croisset-i remetéhez. A „világdrámát” idéző témaválasztáson túl, a monumentális formai zártság benyomása és az emocionális fűtöttség közös vonása Cézanne és Kondor ilyen tárgyú műveinek. De amíg az „abszolút” céljait végig fenntartó, szenvedélyesen idealista Cézanne művei olyan — talán el nem ért — organikus totalitások, amelyeket alkotójuknak a szakadatlan tökéletesítésért vívott, vég nélküli küszködése hitelesít, addig Kondor lapjának organicitása — a következetesen végigvitt képhermeneutika reflexió fényében — végül is felületi látszatnak bizonyul. Kondor műve csakugyan tökéletesen „zárt”, „megcsinált” mű: lekerekedése mégsem takar a felszín alatti intenzív végtelenséget. Az önmagát átvilágító s ebben önmagát föl-



számoló forma végül is bezárul, „megfejezhetővé” s így prózaivá, mítoszalanná lesz. Logikája kiismerhető, bonyolultságai följegyezhetők, eljárásai rekonstruálhatók. Mindez — talán mondanom sem kell — nem esztétikai érvényét, művészi minőségét érinti, sokkal inkább szellemi státusára vet éles fényt. Kondor műve, mondhatni, öncélját vesztett confessio: vallomás, vallomástevő nélkül. Nem a valódi Én megtalálásaért, igaz föltárásaért vállalt önkínzás művészi lenyomata; inkább annak a tárgyilagos belátásnak szenvedélyes dokumentuma, hogy a szubjektumnak immár nincs kitüntetett helye sem a művészet, sem a szélesebb univerzum köreiben. Könyörtelenül befejezett, otthagytott mű ez: Kondor saját versének címével szólva: *Maradék*.

„Nem bámulhatsz vissza bámulón mintha a szemednek kiterjedése lenne. Meg se állhatsz elvégezve valamit ami általa végeztetett pont. Munkád szükséges létezés. Nem bűn nem eredmény. Ne felejtst ezt.

...  
»Nemcsak derűs tudnivaló hogy nincsen Művészet maga és nem pusztulás a halál.«<sup>[45]</sup>

Rényi András

## JEGYZETEK

- Kondor Béla (1931–1972). Oeuvre-katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1984. Összeállította Bolgár Kálmán és Nagy T. Katalin. (A továbbiakban: Kat.) 1966/13, 245 × 295 mm. (1. kép).
- Az efféle megfeleltetések még akkor sem igazán meggyőzőek, ha az irodalmi anyag és a képi ábrázolás azonos történeti kulturális kontextusból való. Cézanne-ről pl. tudjuk, hogy Flaubert e műve úgyszólván a bibliája volt: az ő Szent Antalán ábrázolt jelenet hozzárendelése a regény egy meghatározott passzusához mégis önkényesnek tűnik Theodore Reff tanulmányában: vö. Theodore Reff: Cézanne, Flaubert, St. Anthony and the Queen of Sheba. The Art Bulletin, XLIV. 1962, 119 skk.
- Kat. 63/1–5. A „Pokol” c. rajz a „H. Bosch emlékére” c. sorozatból, no. 3.
- Vö. Karl Künstele: Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg i. E. 1926–28, Bd. II. Ikonographie der Heiligen, 66 skk.
- André Chastel: Szent Antal megkísértése, avagy a melankolikus álma. In: Formák figurák, fabulák. Válogatott tanulmányok. Budapest 1984, 49–52.
- L. erről Rudolf és Margaret Wittkower: Born under Saturn. The Character and Conduct of artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution. New York 1963, 102–103.
- Werner Hofmann: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1974, 254.
- Németh Lajos: Szubjektív és objektív sorok Kondor Béláról. In: Kondor Béla. Oeuvre-katalógus. MNG Budapest 1984, 13.
- A tudományterület mai válságáról és megújulásának lehetséges irányairól l. Svetlana Alpers: Is Art History? Daedalus, Summer 1977, 1–13. Gottfried Boehm: Kunst versus Geschichte: Ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kubler „Die Form der Zeit”. Frankfurt 1982, 7–25. Hans Belting: Ende der Kunstgeschichte? München 1983, 11–61.
- Oskar Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt 1984, 185.
- Max Im Dahl: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei. Mittelwald 1981, 9 skk.
- Vö. még Gottfried Boehm: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Hermeneutik und die Wissenschaften. Hrsg. H.–G. Gadamer u. Gottfried Boehm. Frankfurt 1978, 446. és Bätschmann, i. m.
- Gottfried Boehm: Mythos als bildnerischer Prozeß. In: Mythos und Moderne. Frankfurt 1983, 531.
- Max Dvorák: Schongauer és a németalföldi festészet. In: Dvorák: A művészet szemlélete. Budapest 1980, 197.
- André Malraux: Saturn. An Essay on Goya. London 1958, 45.
- A legenda szerint Isten is kezdetben tétlenül szemléli, hogy képes-e Antal önéből ellenállni a sátán erőfeszítéseinek: a gonosz pedig csak végső fegyverként folyamodott az erőszakhoz, jobban bízott a csábítás erejében. Hiszen az eremitának az érzéki gyönyörök és az anyagi javak ellenében elsősorban belülről fakadó, saját vonzalmait kell legyőznie. Vö. erről Jean Seznec: The Temptation of Saint Anthony in Art. In: The Magazine of Art. Washington 1947, 87. Georg Scheja: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. Köln 1969, 26 skk.
- Chastel, i. m. 55.
- Seznec, i. m. 91–92.
- Jan Bialostocki: Romantikus ikonográfia. In: Régi és új a művészettörténetben. Budapest 1982, 248. Az én kiemelésem — R. A.
- A fiatal Cézanne pl. egy furcsa meditatív figura beiktatásával éri el, hogy korai (1869–70-es) Szent Antalán obskurus módon egymásra vetüljön „reprezentáció” és „projekció” eltérő valóságfoka. Vö. erről Theodore Reff: Cézanne, Flaubert, ..., the 117. Max Beckmann a triptichonos forma tagoltóságát aknázza ki arra, hogy szembeállítás egymással a középső táblán ábrázolt reális atelier és az oldaltáblákon felvonultatott kísérteties lények világát. E színpadi gondolkodásmódról l. Claude Gandelmann: Max Beckmann's Tryptich and the Simultaneous Stage of the 20's. Art History, Vol. 1. No. 4. December 1978, 472 skk.

- A Szent Antal-lappal nagyjából egyidejűleg keletkezett „Rakétakülvő (Bomba)” c. rézkarcon (Kat. 66/11.), amely Németh Lajos szerint „szerelme széttröcsélt jeleníti meg”, ugyanez az arc látható profilból. Vö. Németh Lajos: Kondor Béla. Budapest 1976, 22.
- Theodore Reff: Cézanne, Flaubert... i. m. Már Meyer-Schapiro is úgy vélte, hogy a kései monumentális Fürdőző-képek úgyszólván a korai Megkísértések transzformációinak tekinthetők. Vö. Meyer-Schapiro: Cézanne. New York 1952, 116.
- Judith Wechsler: The Interpretation of Cézanne. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1981, 78–83.
- Reff pl. pszichoanalitikai elemzésnek veti alá Cézanne első, 1869–70-ben keletkezett Szent Antal festményét, s úgy véli, hogy a festő nem a remete bal szélre szorított, alárendelt figurájával azonosította magát, inkább a kép jobb oldalán látható, a melankolikus töprengés könyöklő gesztusát mutató androgín alakkal, aki — meztelensége és nőies testalkata alapján — részben maga is csábító, intellektuális tartása és férfias otrombasága miatt viszont valahogy mégis kívül van a jeleneten. Cézanne tehát nem az aszketikus visszavonulás és nem az érzéki felszabadulás szerepeivel azonosul, hanem mintegy e két világ között állva — az elkövetett bűnt és a bűntudatot jeleníti meg. „Vajon nem vall-e mélyebben a művészek a témában való elmélyüléséről e különös hermafrodita annál, mintha csupán a protagonistával azonosította volna magát?” — kérdezi Reff, hozzátéve, hogy e szereptérlemezésnek stílári tekintetben egyfajta agresszív, sőt brutális ecsetmozgás, a színkontrasztok és a rajzolat nyersesége felel meg. Reff i. m. 117.
- Vö. pl. Kat. 62/70 és 64/25 stb.
- Vö. pl. Matisse: A zene. 1910. Leningrád, Ermitázs; Picasso: A béke. 1953. Vallauris, kápolna.
- Vö. Kat. 59/34, 60/8 stb.
- Hasonló funkciót tölt be a Kat. 65/20 sz. rajzon — amely nyilván nem véletlenül viseli szintén a Kísértés címet — a menekülőre fenyegetően rámutató hatalmas mutatóujj.
- Kat. 61/22. További példák: 61/20, 62/20, 65/10 stb.
- Kat. 69/35. 215 × 330 mm (1969)
- Vö. erről Gottfried Boehm: Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers. Neue Hefte für Philosophie 5 (1973), 118 skk.
- Oskar Bätschmann i. m. (l. 10. jegyzet) 142–146.
- Kondor bravúrához az is hozzátartozik, hogy a rézkar médiumában a dűrieri részmezés minőségeit képes felidézni.
- Krunák Emese: Kondor Béla grafikai munkássága. Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve. 1979, 156.
- A hagyományos művészettörténet-írás eddig alig vett tudomást az olyasféle képi összefüggésekről — s ha észlelte is, nem tudta értelmezési kereteibe illeszteni —, mint amilyen pl. Michelangelo é a Sixtina Éva teremtése és Bűnbeesés c. freskóin. Éva mozdulatait itt a háttérben egy-egy csonkolt, kiszáradt fa követi, metaforikusan célozva az első asszonynak a bűnbeesésben játszott szerepére. Ez a szemantikai összefüggés nem írható le az ikonográfia terminusaiban, de nem tekinthető szimbolikusnak sem, amennyiben a kiszáradt fa nem „önmagában”, hanem kizárólag az Éva alakjával létesített, tisztán képszerű viszonyban hordozza ezt az értelmet. Vö. erről Bätschmann, a 10. jegyzetben i. m. 151–152. Az eljárás Kondortól sem volt idegen: a Romantikus tanulmány I. bal alsó sarkának szerelmespár-kettős facsonk együttesét Németh Lajos elemzte hasonló szemlében. Vö. Németh Lajos: Kondor Béla mitológiája. A Miskolci Herman Ottó Múzeum közleményei. 1978–79, 3.
- E motívum, akár a szintén 1966-ban való nagy festményváltozat (Bukás. Szent Antal megkísértése, Kat. 66/1) titán-motívumának ironikus-groteszk parafrázisaként is olvasható. Krunák értelmezése (i. m.), hogy ti., a halál maga is tovaszálló kísértet ebben az összefüggésben, hiszen az iszonyatos önmészítés közepette szinte megváltás lenne”, túlságosan is elvontnak tűnik és alig egyeztethető össze az ikonográfia és a képszervezet „szorosabb olvasatával”.
- Vö. Krunák i. m. 162.



38 Idézi Németh Lajos: Kondor Béla. In: Kondor Béla: Tizenkét rézkarc. Budapest 1980, 6.

39 Ernst H. Gombrich: Psychoanalyse und Kunstgeschichte. In: Gombrich: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Köln 1978, 65–89.

40 Ez nem jelenti azt, hogy Kondornál ne találhatnánk példát a pszichikai regresszióra. Alighanem ilyesmivel magyarázható kései rézkarc-stílusának bizonyos brutalizálódása, ill. magának a rézkarcolásnak a háttérbe szorulása a monotípiákkal, papírragasztásokkal és a fotóval szemben. Az „új technika adta problémák legyőzésének örömet” hangsúlyozza e kései fejleményekkel kapcsolatban Németh Lajos is: Kondor Béla. Budapest 1976, 21.

41 Idézi Németh Lajos: Kondor Béla: Tizenkét rézkarc. I. m. 4.

42 Sámsonnak levágják a haját. Rézkarc, 303×205 mm. 1967. Kat. 67/14.

43 Flaubert Maxime du Camphoz. Croisset, 1851. október 21. In: Flaubert levelei. Válogatta Gyergyai Albert, fordította Rónay György. Budapest 1968, 98–101.

44 Balassa Péter: A regény átváltozása és az Érzelmek iskolája. In: Balassa: A színeváltozás. Esszék. Budapest 1982, 203.

Vö. a mű értelmezésével kapcsolatban Maurice Z. Shroder: Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism. Cambridge 1961, 175–179.

45 Kondor Béla: Maradék. A Jelet hagyni c. kötetből. Budapest 1974. Vö. Kondor Béla: Anyag a város felett. Összegyűjtött versek. Budapest 1987, 196.

## VOM BILD DES MYTHOS BIS ZUM MYTHOS DES BILDES

Béla Kondor war eine der markantesten Gestalten des spezifisch mittel-ost-europäischen Modernismus des 20. Jahrhunderts, den man vergeblich zu irgendeiner herkömmlichen Kunstrichtung oder einer Avantgarde-Gruppe zuordnen wollte. Sein umfangreiches Lebenswerk, das er mit unglaublicher Mühe und Hingabe während kaum anderthalb Jahrzehnten geschaffen hat, ist eine von dem Idyllischen über das Ironische zum Tragisch-Grotesken hinüberreichende beinahe enzyklopedische Zusammenfassung der Welt des modernen Menschen dieses Bereiches.

Kondor hat aus den verschiedenen europäischen Mythologien den heterogenen Elementen der literarischen und kunstgeschichtlichen Überlieferung sowie aus denen der ungarischen nationalen Geschichte und Kultur eine an das Programm der einstigen Romantiker erinnernde »Privatmythologie« entwickelt, in deren Rahmen die verschiedenen Fragen des persönlichen Lebens und der künstlerischen Berufung in ihrer ganzen Verwickeltheit und widersprüchlichen Ganzheit konzipiert werden konnten.

Die ikonographischen Schemen sowie Stilimitationen, Symbolfragmente, Bild – bzw. Textzitate, technische Symflagen, usw. rufen in jedem seiner Werke solche komplizierten Bedeutungszusammenhänge hervor, deren wegen die Kunst Kondors oft auch als »literarisch« getadelt wurde.

Die vorliegende Arbeit versucht letzteren Irrglauben zu widerlegen. Bei der Analyse der Radierung »Die Versuchung der heiligen Antonius« (1965) wird dabei davon ausgegangen, daß die innere Reflexivität der kondorschen Form mit der bildlichen Denkweise in gar keinem Widerspruch steht – dessen Verständnis aber solcher neuen Interpretationsmethoden bedarf, welche die gebräuchlichen Fragestellungen der kunstgeschichtlichen Denkart notwendigerweise überschreiten. Zur Erschließung des Geheimnisses des Werkes ist die Methode der kunstgeschichtlichen Hermeneutik erforderlich, welche sich auf das Verhältnis von Thematik und Darstellung richtet, wobei sie die spontanen Erfahrungen der aktiven, nach Zusammenhängen suchenden Bildbetrachtung produktiv verwendet.

Die Arbeit behandelt eingehend jene sehr konkreten bildhermeneutischen Zusammenhänge, welche zwischen dem thematischen Material und der Art der Darstellung bestehen. Das Werk hat einen beweisbaren Selbstportätscharakter; die Geste des Künstlers, womit er sich mit dem heiligen Antonius gleichsetzt, ist in der Geschichte der modernen Kunst überhaupt nicht ohne Beispiel. Dieses Thema war geeignet, zum Träger der

schweren Krise der modernen künstlerischen Identität zu werden. Das Schwanken des Eremiten zwischen Gott und den Satan sowie der Widerspruch der moralischen Verpflichtung und der sinnlich-materiellen Versuchung stehen einerseits mit dem inneren Zwiespalt des modernen Künstlers, dem paradoxen Bestehen der Gleichzeitigkeit der Weltentfremdung und der unersättlichen Sehnsucht nach der Welt im völligen Einklang. Andererseits ist die Versuchung ein bildhaftes Erlebnis; die Sinnlichkeit, Vergänglichkeit, Lockung und Leerheit der verführerischen Welt bieten gleicherweise bildliche Erfahrungen. Der mit den anreizenden und drohenden Kreaturen seiner eigenen Phantasie geführte Kampf des Eremiten modelliert so das Verhältnis des Künstlers – und indirekt jenes des Betrachters – zu der bildlichen Welt. Auch Kondor schließt sich an jene, mit dem Namen von Cézanne und Beckmann markierte Deutungslinie des Themas »Die Versuchung des heiligen Antonius« an, welche die moralisch-menschliche Dialektik der Versuchung und Befreiung mit der Problematik der künstlerischen Formgebung verbindet.

Der aufmerksame Betrachter kann nämlich im Bild nicht nur eine in irgendeinem »Stil« erfaßte und mit einigen Anakronismen aktualisierte Darstellung des Themas sehen, sondern er kann solche Erfahrungen während des »Zusammenziehens« der im Bild enthaltenen, motivbezogenen, stilistischen und technischen Wiederholungen, Kontrapunkte, Umkehrungen, Steigerungen und metonymischen Übertragungen, usw. erwerben, anhand derer die inhaltliche Artikulation des Mythos präzisiert und auch die Radierung selbst dekonstruiert wird. Des weiteren widerspiegeln diese Erfahrungen das scheinbar eindeutige, in der Tat aber äußerst problematische Verhältnis des Kunstwerks zu seinem Schöpfer und zu der »Wirklichkeit«. Eine solche bildhermeneutische Analyse des Werkes stellt in dieser Weise selbst die Identität des Künstlers und so auch die »natürliche«, sich auf das Kunstwerk beziehende Einstellung des Betrachters in Frage. Anhand dieser Erkenntnisse und bildlichen Vorgänge macht Kondor sein eigenes Selbstporträt sozusagen unpersönlich, wodurch er sich von jenem unauflösbaren – die Tragik hervorhebenden und narzistischen – Kreislauf des romantischen Egozentrismus, den die Themenwahl von Anfang an impliziert hat, befreit. Dies bringt – meiner Meinung nach – die Radierung Kondors mit dem berühmten Werk von Flaubert »La Tentation de Saint Antoine«, welches Kondor gerade zur Zeit der Entstehung seines Kupferstiches kennengelernt hat, in Verwandtschaft.



## CHARLES ROBERT ASHBEE ÉS MAGYAR BARÁTAI

Charles Robert Ashbee-nek, az angol Arts and Crafts Mozgalom kiemelkedő egyéniségének a neve nem lehetett teljesen ismeretlen a századelő hazai műértő közönsége előtt, hiszen a „Magyar Iparművészet” időről időre közölte alkotásait, 1910-ben pedig részletesen ismertette sokrétű munkásságát.[1] A korabeli beszámolók azonban elmulasztották megemlíteni — vagy talán nem is tudták —, hogy Ashbee Guild of Handicraftje legnagyobb megbízását magyar megrendelőtől, dr. Mandello Gyulától kapta.

Az angolbarát közgazdász 1899-es londoni látogatása során véletlenül bukkant rá a Guild nemrég megnyitott belvárosi üzletére. Ashbee hamar megkedvelte a Ruskinért rajongó „érdekes magyart”, és boldogan vállalta lakásainak berendezését.

Ez a szerencsés véletlen azonban nemcsak ezt az egy megbízást eredményezte, hiszen Mandello révén ismerkedett meg Ashbee többi magyar barátjával is: az anarchizmus ideológusává váló Batthyány Ervinnel és Szász Zsombor függetlenségi párti politikussal.

Ashbee levelezése és 1905-ös budapesti útjára vonatkozó feljegyzései — szinte az egyedüli rendelkezésre álló forrásként — bepillantást engednek a művész magyar kapcsolatainak részleteibe is.

Az 1888-ban létrehozott Guild and School of Handicraft (Kézműves Céh és Iskola) Mandello Gyula látogatása idején a virágkorát élte. Az alapításkor mindössze 25 éves Ashbee a londoni East End munkásainak Ruskinról tartott előadássorozata közben határozta el, hogy a kézművesmunkát eszményítő mester tanítását a gyakorlatba is át fogja ültetni. A Guild felé vezet első lépést a hallgatóságával végzett sikeres kísérlet — az előadások színhelyéül szolgáló épület, az úgynevezett Toynbee Hall ebédlőjének a dekorálása — jelentette. A kezdetben mindössze négy tagot számláló Guild, a középkori céhek mintájára a kézművesmunka becsületét kívánta visszaállítani. Jóllehet a gondolatot felvető Ruskin saját próbálkozása, a Szent György Céh, rövid idő után megbukott, az 1880-as években több sikeres vállalkozás lépett nyomdokaiba.[2] Ashbee Guildjét a többi hasonló szervezettől a „bajtársiasság” eszméje különböztette meg. A Guild tagjainak egymáshoz való, szereteten alapuló viszonyát Ashbee művészetet teremtő erőként értelmezte. Ashbee Guildjéhez iskola is társult, ahol a mesterek a műhely számára képezték az utánpótlást. Ashbee leginkább a minden előzetes tudás nélküli hallgatóknak örült, hiszen fő céljának az egyénben rejlő kreatív képességek kibontakoztatását tartotta. Az iskola létszáma így gyorsan nőtt, a műhely szakemberigényét azonban csak lassan tudta biztosítani. Az asztalos-, kovács-, ötvös- és zománczó műhelyeknek a termékeik eladásából az iskolát is fenn kellett tartaniuk. Bár a Guild ékszerei, sportserlegei és domborított vörösréz disztálai kelendők voltak a piacon, Ashbee legnagyobb bánatára a műhely eredményes működése érdekében az iskolát néhány év után fel kellett számolni. Az 1890-es évekre külső részvényesek bevonásával a Guild pénzügyi helyzete is megszilárdult. Ez tette lehetővé, hogy William Morris halála után, 1898-ban Ashbee meg tudta vásárolni a híres Kelmscott nyomda felszerelését. Morris hajdani

munkásainak csatlakozásával a Guild az Essex House Press néven működő nyomdával és könyvkötéssel bővült.

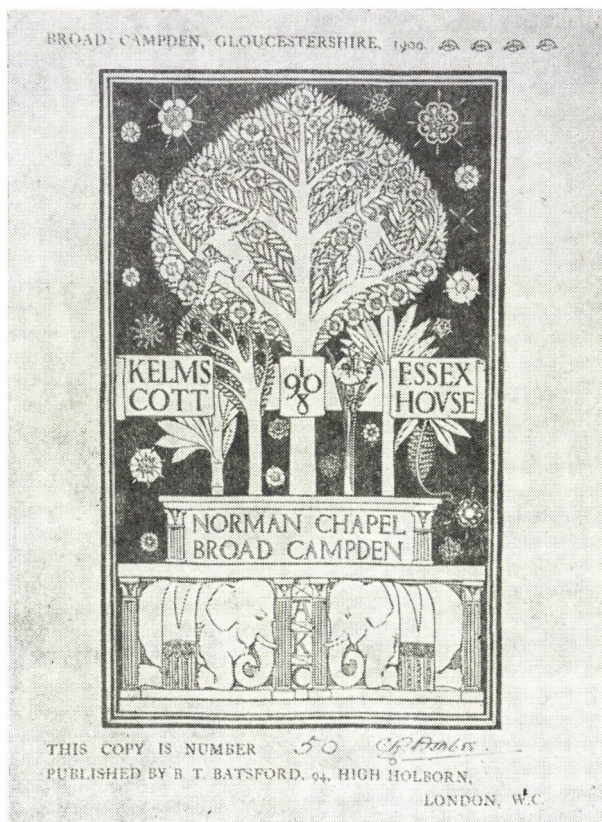
A Guild munkáját nemcsak a hasonló célkitűzésű művészek — Walter Crane, Lewis F. Day, Arthur Heygate Mackmurdo — szemlélték elismeréssel, hanem a kiállításokon szereplő tárgyaik a kritikusok körében is kedvező visszhangot váltottak ki. A „Studio” képes beszámolójának a szerzője a tervek egyszerűségét és a kivitelezés „befejezetlenségét” vélte a Guild legjellemzőbb vonásának.[3] Ez az értelmezés Ashbee felfogását tükrözte, aki a munka folyamatát mindig fontosabbnak tartotta a kivitelezett termékénél. A „Studio” a műhelymunka bemutatása mellett ízelítőt adott a Guild tagok közösségi életéből is. Tudósított a rendszeres szerda esti vacsorákról, az együttes éneklésekről és kirándulásokról.

A Guild Anglián kívül is szerzett magának híveket. Az európai művészet vérkeringésébe Ernst Ludwig, hesseni nagyherceg megrendelése révén kapcsolódtak be. 1898-ban, az akkor még alig ismert építész, Baillie Scott tervei alapján készítették el a darmstadti hercegi palota ebédlőjének és fogadójának a bútortartat. Ez az együttműködés érezhető nyomot hagyott Ashbee bútortervezői munkásságában: ezután váltak uralkodóvá bútorain a szögletes, hasábszerű formák, síkszerű, rátétes díszítéssel párosulva. Ashbee saját tervei alapján csak a világítótestek készültek. A Guild műveinek aránya nem volt tehát túl nagy a századforduló egyik legjelentősebb vállalkozásában, a darmstadti megbízás mégis Európa-szerte felkeltette az Ashbee iránti érdeklődést.[4]

Mandello Gyula megrendelését a Guild több mint tízéves múltja visszatekintve, sikerektől övezve, nem sokkal a darmstadti munka után kapta meg. Mandello Gyula, neves közgazdász apja örökébe lépve, mint a valuta, vámpolitika és statisztika szakértője ekkor már tekintélyt szerzett magának szakmai körökben. Írásait rendszeresen közölték a hazai és külföldi folyóiratok, a budapesti Tudományegyetem pedig magántanáraként foglalkoztatta. Ekkor jelent meg az általa szerkesztett Közgazdasági Lexikon és rövid ideig a Közgazdasági Szemlé is szerkesztette.[5] A Társadalomtudományi Társaság tagjaként jó viszonyban volt a fiatalabb nemzedékkel; így Somló Bódoggal és Szabó Ervinnel.[6] A Mandello házaspár esküvőjüket követően érkezett Londonba. Amint az Ashbee leírásából kiderül, Mandello nem ismerte korábban a Guildet. Ashbee a következőket jegyezte fel első találkozásukról:

Mandello „Mennyegzője alkalmából bútort keresve sodródott a Brook Streetre. Tuckey, az ottani eladó továbbküldte Chelsea-be és innen érkezett az Essex House-ba. A magyar Közgazdasági Társaság titkára és úgy tűnik kapcsolatban van a fiatal közgazdászok leg-többjével. Erősen kötődik John Ruskin tanításához, annak is gyakorlati vonatkozásaihoz. Mindez azt eredményezte, hogy én készítsem számára a budapesti és pozsonyi lakásába az összes bútort, berendezési tárgyat és ezüstneműt, sőt még az ex-librisét is. Felmerült egy ház tervezésének a gondolata is, mely ezt a munkát követné.





1. Az Essex House Press emblémája. Fametszetes lap a „Modern English Silverwork” kötetből, London 1909 (a továbbiakban: MES)

Minden, ami kívül esik a megszokott konvencionális irányvonalon érdekes, és ezért megkedveltem Mandellót, kedves kis feleségével együtt. Meghívtuk őket, töltsenek két-három napot velünk, ha visszatérnek Angliába, hogy a megrendelés feltételeit véglegesítsük.”[7]

Mandello angolbarátságán felül a kölcsönös szimpátia segítette a megbízás létrejöttét. A feladat kissé szokatlan lehetett Ashbee számára, mert ritkán tervezett enteriort meglévő épületbe, ráadásul ezúttal a helyszínt sem ismerte. Mandellónak azonban határozott elképzelései voltak.

„A levelezés Mandello és közöttöm meglehetősen mulatságos. Megírja az ebédlő-asztalának méreteit, az intarziára vonatkozó magyar vámszabályokat, a Hungarian Society kifinomult ízlését az ezüstművet illetően, a felesége gyöngyszükségletét és mindezt vegyíti a hatalmi politika időszerű kérdéseivel, a gazdasági morál problémájával és az etika művészetben betöltött szerepével. Úgy vélem, kénytelen leszek titkárt alkalmazni, hogy eleget tudjak tenni a megrendelőimmel szembeni kötelezettségeimnek.”[8] A levélváltásból kölcsönös barátság született és a két család együtt töltötte nyári vakációját a belga tengerparton.

Közben a munka is jól haladt, és 1900 nyarán már készen álltak a Mandello-féle megrendelés darabjai a Guild műhelyében. Ezeket a bútorokat, ékszereket és ezüstművet látta a Szeccessió téli tárlatának előkészítése során Londonba látogató Felician von Myrbach, a bécsi Iparművészeti Iskola igazgatója. Myrbach, aki a kiállításon való részvételre akarta felkérni a Guildet, könnyen egyezsége jutott Ashbee-vel. Elhatározták, hogy össze a megrendelőhöz való szállítás közben a műveket kiállítják Bécsben.[9]

A Szeccessió 1900-as, 8. kiállításának a szervezője Josef Hoffmann, a modern iparművészet legjavát

akarta felvonultatni — hazaiakat és külföldieket egymás mellett —, követve a képzőművészeti kiállításoknál már bevált gyakorlatot. Hoffmann úgy vélte, hogy a bécsi Iparművészeti Múzeum angolbarát igazgatójának, Arthur von Scalának a kiállításain még mindig túl sok hagyományos termék képviselte a szigetországot. Ezért gondolt Ashbee-re is, amikor a legmodernebb irányzatok képviselőit akarta Bécsbe csalogatni. Levélben kérte fel az Angliába készülő Myrbachot arra, hogy tárgyaljon a Guild részvétele ügyében.[10] Hoffmannnak sikerült a szándékát megvalósítania, és a bécsi közönség a kor iparművészetének legszínvonalasabb alkotásait láthatta a novemberi tárlaton: Ashbee-n kívül kiállított a párizsi Maison Moderne, Henry van de Velde, a glasgow-i „Négyek”, a bécsiek közül pedig Otto Wagner, Josef Hoffmann és Kolo Moser. A kiállításon Mackintosh és skót társainak bemutatkozása keltette a legnagyobb fel-tűnést, a siker tekintetében azonban már kétséges első-ségük.[11]

Ashbee Guildje, a második legnagyobb kiállítóként, ötvenhárom tárggyal szerepelt, ezek értékének csaknem a felét Mandello megrendelése tette ki.[12] A Guild termékei könnyen bevőre találtak, sőt újabb megrendelések is szereztek. A Szeccessió kritikusa, Ludwig von Hevesi, az iparművészet demokratizálásaként üdvözölte a Guild kísérletét. Különösen a zománcból és drágakövel díszített ékszereket és az ezüst tárgyakat dicsérte. A bútorokat azonban, „melyek mintha egy négyoszlopes bolygóról érkeztek volna”, a bécsi ízlés számára túl merevnek, kivitelezésüket pedig primitívnek tartotta.[13]

A Mandello megrendelés bútorait illetően sajnos csak néhány különíthető el teljes bizottsággal a Guild többi termékétől, az Ashbee hagyatékában fennmaradt elszárgult fényképek alapján.[14] Ezért is fontosak számunkra a kiállítási beszámolók — így a „Zeitschrift für Innendekoration” tudósítása — hiszen mennyiségileg bármilyen jelentős is volt ez a megbízás, egyéb adatok híján ma már csak ezekből kaphatunk róla töredékes képet.[15] A Mandello család számára készült mahagóni tálalószekrény üvegezett és nyitott polcos szerkezetével némileg eltér a Guild súlyos, masszív, tömbszerű bútoraitól. A könnyedebb, áttört motívumok alkalmazásakor Ashbee Edward William Godwin terveire gondolhatott. A stilizált növényi ornamentikát felhasználó fémbetétes rátét azonban Ashbee bútorainak gyakori vonása. A női szobának két darabja is azonosítható: az öltözőasztal és az állótükör. Ludwig von Hevesi az utóbbit erőteljes kritikával illette; a tükör kovácsoltvasból készült, kiterjesztett szárnyú pávát ábrázoló félköríves felső lezárását kifogásolta.[16]

Amint azt Mandello Gyula és Ashbee levélváltása is igazolja, a kiállításon legnagyobb elismerést aratott ötvösműhely alkotásaiból is jelentős tétel kerülhetett Magyarországra. Ashbee 1909-ben kiadott, a kivitelezett terveit tartalmazó „Modern English Silverwork” kötetébe is felvett pár darabot ezek közül.[17] A szereplő tárgyak mindegyikére, az evőeszközökre, a cukor- és sőtartóra, a lekváros tálkára és a kis, fedeles mustáros edénykére Mandello kívánságára stilizált gólyahír került megkülönböztető jelzésül. A kis mustáros edény áttört tartórészét nyolc szegfű — a Guild emblémája — alkotta. A leírás szerint a virágokat fehér, a leveleket zöld zománc díszítette, a fedél pedig obszidián kőben végződött. Az 1700-as évek formavilágát idéző cukortartót Ashbee a századfordulóra jellemző dekoratív motívumokkal látta el. A hagyományhoz való kötődésnek és modernségnek ez a fajta keveredése a Guild más tárgyait is jellemezte.

A Mandello számára készített darabok is azt bizonyítják, hogy sikeres volt a Guild fémműhelyének termékváltása. Míg az indulás éveiben főleg rézzel dolgoztak és elsősorban trébelt dísz tárgyakat készítettek, eladási gondok miatt Ashbee 1900 körül az ezüstre tért át, és étkezési edényekkel kezdett foglalkozni. Az egyszerű formájú használati tárgyak díszítő elemeinek variációs lehetőségeivel élve, Ashbee nagy szabadságot engedett a kézműveseknek a kivitelezésben. Ezért termékein a saját monogramját és a Guild ötvösjeget felváltva



használta. Vég nélkül bővíthető étkészletei a közönség tetszését is elnyerték, és az igényt látva ezeket a tárgyakat hamarosan utánozni is kezdték. Néhány évvel később az Ashbee terveit imitáló és azokat nagy tömegben piacra bocsátó Liberty cég komoly konkurenciát jelentett a Guild számára.

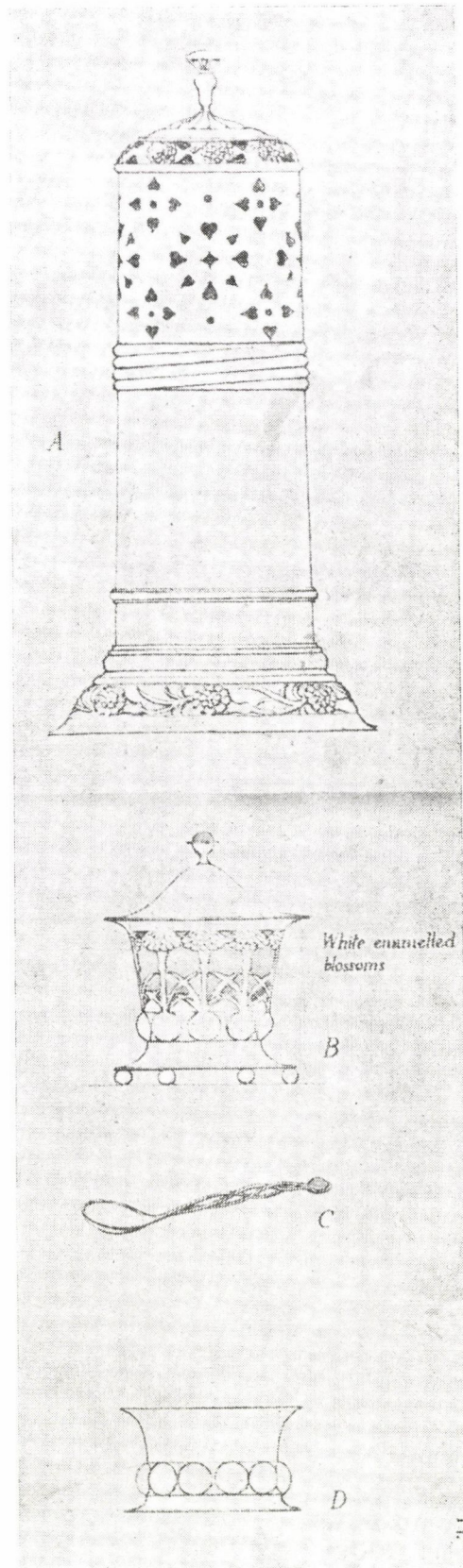
A Szeecesszió kiállításán azonban nem az ezüstnemű, hanem a Hevesi által túl merevnek bélyegzett bútorok gyakoroltak stílusról hatást, elsősorban a későbbi Wiener Werkstätte tagjaira. Ashbee bécsi bemutatkozása további ösztönzést adott Josef Hoffmannnak ahhoz, hogy korai, Josef Maria Olbricht követő stílusát félretelve, egyszerűbb, geometrizáló formanyelven dolgozzon tovább. Az angol törekvéseket a helyszínen is tanulmányozó Hoffmann és Kolo Moser kezdeményezésére 1903-ban alapított Wiener Werkstätte programjának több pontja érintkezett a Guild célkitűzéseivel. A rokon vonások — a kézművesek együttes munkájába vetett hit, a mindennapi tárgyak művészi megformálásának igénye, a nevelő szándék — a közös ruskinii-morrisi gondolat-körből való kiindulással magyarázható.[18]

Ashbee csak közvetve örülhetett a Szeecesszió kiállításán elért sikereinek, hiszen erre az időszakra esett első amerikai körutazása. Talán ez a több hónapos távollét is hozzájárult ahhoz, hogy sem Ashbee feljegyzéseiben, sem a levelezésében nincs egy megjegyzés sem arra vonatkozóan, hogy hogyan érkeztek meg a Guild termékei a Mandello családhoz. A megbízó elégedett lehetett, hiszen Ashbee-vel való barátsága folytatódott az évek során.

Míg a Guild a Mandello megbízáson dolgozott, Ashbee házának gyakori vendége volt a magyar professzor egykori tanítványa, Batthyány Ervin. Cambridge-i közgazdasági tanulmányaiban csatlakozva Batthyány gyakran játszott azzal a gondolattal, hogy az egyetemet félbehagyva inkább művész lesz, és első lépésként beáll az Essex House műhelyébe.[19] A Mandello ajánlólevelével érkező fiatal magyar grófról Ashbee így vélekedett:

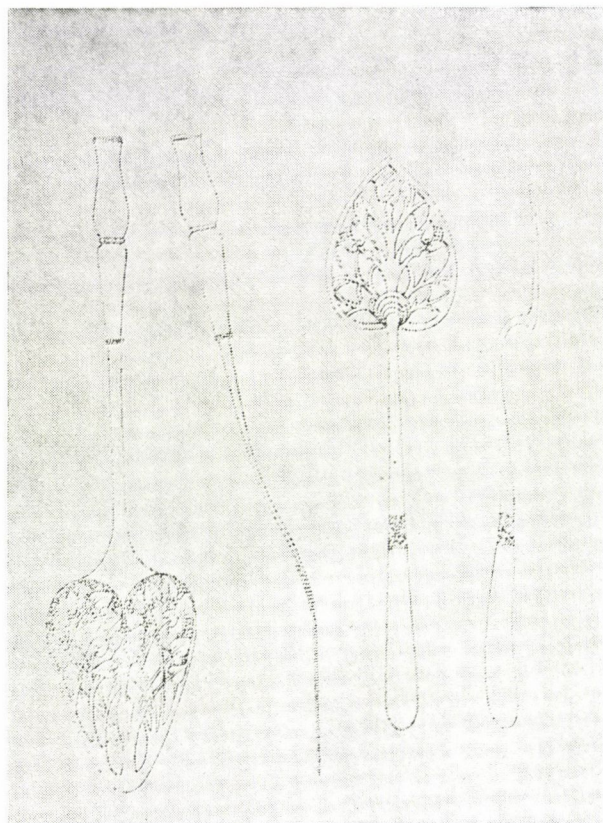
„Ártatlan lélek, gazdasági és esztétikai becsvággyal. Edward Carpenter, Morris és Ruskin tanítását akarja tanulmányozni, és úgy tűnik, meglehetősen sokat olvasott Tolsztojtól, talán a kellenél is többet. Mandello szerint ő az egyik legígéretesebb tanítványa, és egy nap valószínűleg még sokra viszi.”[20] A művészi ambícióit feladó Batthyányt Ashbee környezetének intellektuális hatása ragadta magával. Ekkor ismerkedett meg a szocialista eszméket hirdető Edward Carpenterrel, aki cambridge-i egyetemi karrierjének hátat fordítván mind életvitelével, mind előadásaival a viktoriánus Anglia polgári morálja ellen lázadt. A farmját két kezével művelő, szandált viselő és csak vegetáriánus ételeket fogyasztó Carpenter előadásokat tartott többek között a nők jogainak védelmében, a homoszexuálisok érdekében és a fizikai munka dicséretére. Carpenter hitt abban, hogy az egyénekből kiindulva átrendezhetők a társadalmi viszonyok. Az egyszerű emberek „bajtársiasságán” alapuló szocializmus-felfogása jelentős mértékben befolyásolta Ashbee Guild eszméjét.[21] Carpenter tagja volt a Fabiánusok Társaságának is, a múlt század végén Angliában működő szocialista tanokkal rokonszenvező egyesületek egyikének. A forradalmi cselekvést elutasító Fabiánusok a meggyőzés erejében bízva próbáltak nyomást gyakorolni a politikai életre. Számos művész és író is csatlakozott hozzájuk, így Walter Crane, G. B. Shaw, Beatrice és Sidney Webb. Üléseikre a gondolatokra fogékony Batthyány Ervin is eljárt. Ashbee környezetében Batthyány nem maradhatott érintetlen Morris eszméitől sem, bár ekkor úgy vélte, hogy azok nem igazán lehetnek Magyarország hasznára.[22]

Az Angliából hazatérő Batthyány a Huszadik Század körével kereste a kapcsolatot, barátai közé tartozott Szabó Ervin és Leopold Lajos. Itthon sem feledkezett meg Ashbee-ről, akinek hálás levélben köszönte meg megértését és támogatását. „Nagy boldogság nekem, hogy időről időre hallhatok Rólad és kedves szavaid nagy vigasztalást jelentettek. Nem mintha elkeseredett lennék, ellenkezőleg, sohasem éreztem olyan biztosan, hogy magamra találtam, mint az Angliából való haza-

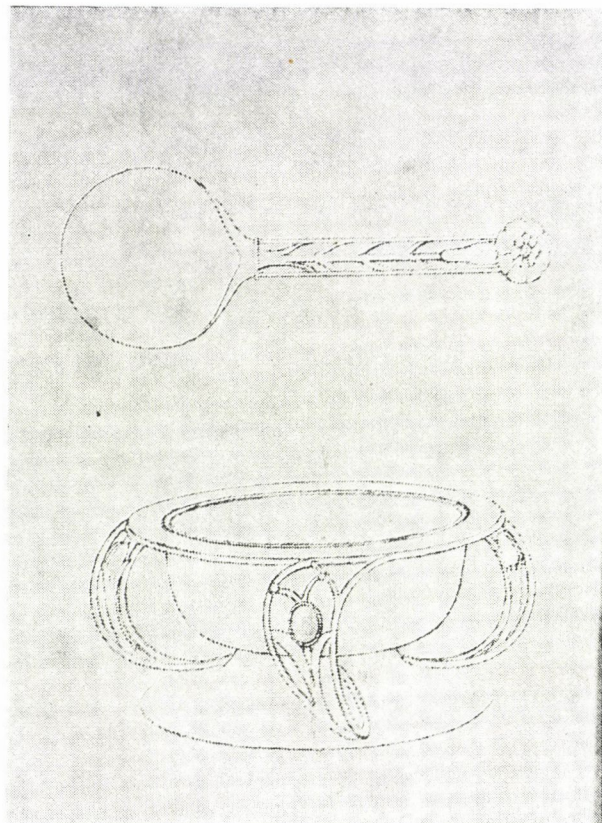


2. C. R. Ashbee: Cukortartó, mustáros tálka, kanál és sótartó terve Mandello Gyula számára. Kézrel színezett litográfia (MES 37.)





3. C. R. Ashbee: Két hal-lapát terve Szász Zsombor és Mandello Gyula számára. Kézrel színezett litográfia (MES 50.)



4. C. R. Ashbee: Lekváros tálka és handl terve Mandello Gyula részére. Kézrel színezett litográfia (MES 58.)

térésem után eltelt hónapokban... Gyakran gondolkodom a kellemes estekre és nappalokra, melyeket veled és a fiúkkal az Essex House-ban töltöttem, kérlek add át nekik üdvözlétemet... A fő foglalatosságom mostanában E. Carpenter műveinek olvasása és egy barátommal megpróbálom lefordítani a „Towards Democracy” egyes részeit németre. A vele való ismeretség nagyon fontos állomás szellemi fejlődésemben, és Te voltál az, aki ehhez hozzásegítettél.”[23]

Carpenter művén kívül Batthyány neve egy másik fordításnál is szóba jött. Amikor 1902-ben, a Szocialista Diákok ki akarták adni William Morris „News from Nowhere” (Seholországából) című könyvét, Szabó Ervin a fordítás átnézésénél Batthyányra gondolt.[24] Sajnos ez a terv nem sikerült és Batthyányt hamarosan súlyos csapás érte. Családja beszámíthatatlannak akarta minősíteni, hogy ezáltal elveszítse vagyona feletti rendelkezési jogát, és ezért egy bécsi szanatóriumba küldték. A hírek Ashbee-hez is eljutottak Londonba, akikből a történetek heves tiltakozást váltottak ki.

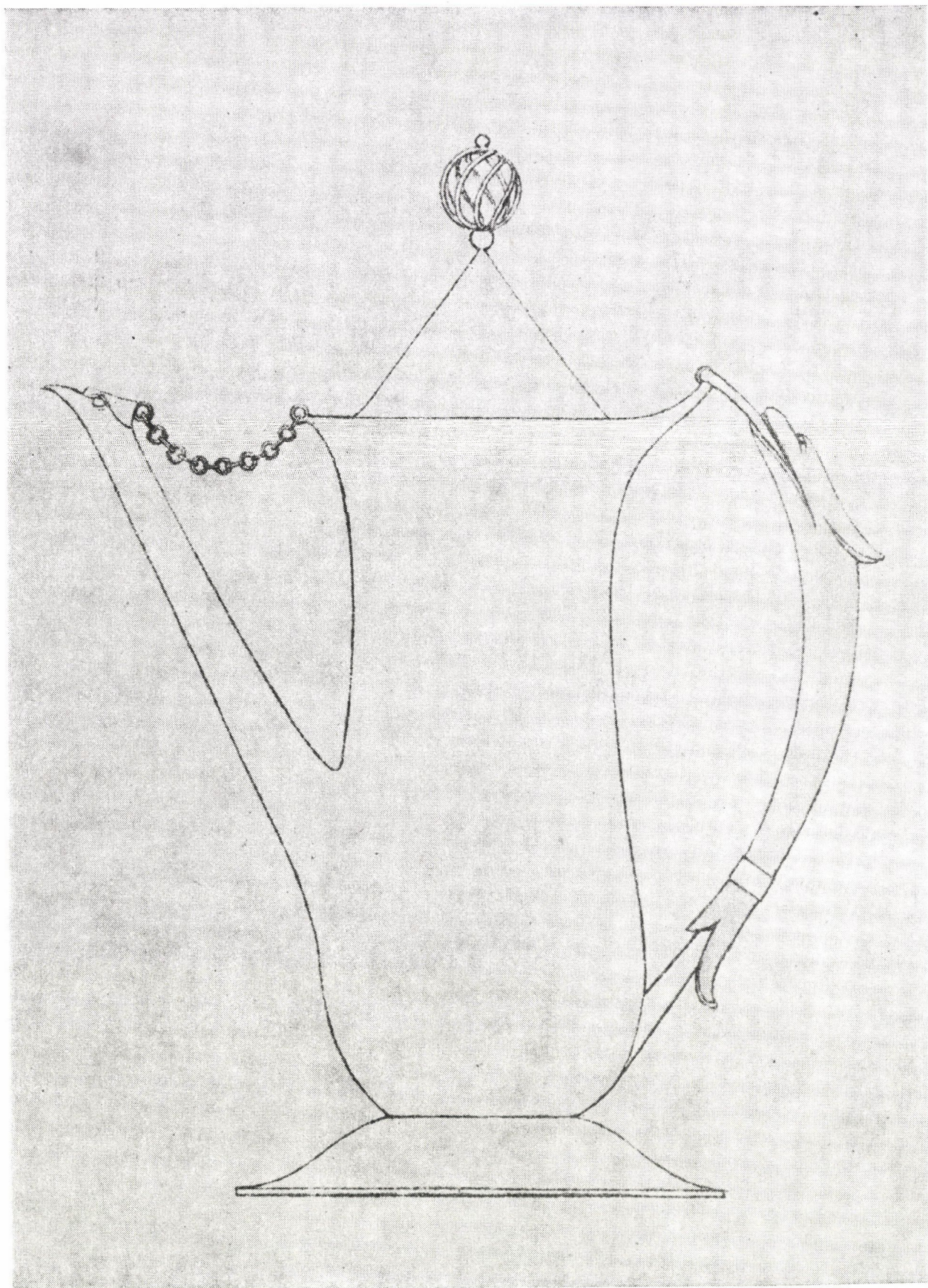
„Olvastam az újságban, hogy bolondokházába dugták az én kis Batthyány Ervin grófomat elmebajra hivatkozva, pedig valójában csak tolsztojánizmust prédikált a béreseinek és parasztjainak. Írtam Mandellónak Pozsonyba, megkérdezve, hogy ha segíthetünk vele, óvatosan botránnyit tudnánk kavarni; még az ősi Times sem tekintené Tolsztoj magyarra ültetését megbocsáthatatlan bűnnek. Szegény fiú, alig néhány hete írt nekem egy levelet, tele ragaszkodással... A megbocsáthatatlan vétkeknek mily sokasága létezik a modern életben!... Minden rendben volt Krisztus és a hozzá hasonlóak számára, de manapság! ugyanazért elmebetegintézet jár. Nekünk nem lehet vigaszunk, hitvallásunk, gyülekezetünk; az anyagiasság Szentháromsága mindent áthat.”[25]

Batthyány kilátástalan helyzetén sokat segített, hogy a Huszadik Század éppen ekkor közölte Edward Carpenterrel szóló tanulmányát.[26] Ez az írás is mutatja, hogy Batthyányt leginkább Carpenter egyéniség-kultusza ragadta meg. Hasonló gondolatot fejtett ki ő maga is, 1904-ben, a Társadalomtudományi Társaság vitaülésén az anarchizmust képviselve. E nézet szerint az anarchizmus az egyénben keresi a társadalmi összhang forrását.[27]

Batthyány Ervin a legnagyobb vihart a Vas megyei birtokán, Bögötén alapított reform iskolájával kavarta. Az iskolát 1905 őszén Szabó Ervin nyitotta meg, a Társadalomtudományi Társaság nevében. Batthyány részben az angol reformiskolák mintájára, részben pedig Tolsztoj hatása alatt a szocialista tanok iránti fogékonyságot akarta felébreszteni a parasztgyerekekben. Könyvtárak, klubhelyiségek létesítése lebegett a szeme előtt, hiszen az volt a meggyőződése, hogy csakis szellemi felvilágosítással lehet előkészíteni a társadalmi átalakulást. Az iskolához asztalosműhely is tartozott, ahol a fiúk padot, széket, képerket készíthettek, míg ezalatt a lányok kézimunkáztak. Az esti előadások, a heti kirándulások rendszere, a kézműves munka fontosságának a felismerése az Ashbee-nél eltöltött idő ösztönző hatását sejteti. Batthyány bögötei kezdeményezése már a megnyitás előtt is heves támadást váltott ki. Batthyáynak azonban olyan védelmezői akadtak, mint Ady Endre, Jászi Oszkár és Apáti István. Ady így írt a Budapesti Napló hasábjain:

„Ervin gróf iskolája nagyszerű jele az időknek, melyek a magyar társadalom fölött sem suhoghatnak el nyomtalanul. Van immár egy magyar gróf, aki éppen abban az időben, mikor a grófok legmakacsabban fogják a gyeplőt, s átkozzák azokat, kik a jó, türelmes parasztban fölkeltek a »kóbor ösztönt, az emberiség tudatát,





5. C. R. Ashbee: Kávéskanna terve Szász Zsombor számára (MES 34.)



odaáll az élre, szembe a grófokkal s nevel nekik hatalmas ellenfeleket.”[28]

A bögötei iskola megnyitását megelőző bonyodalmakról Ashbee személyesen is hallhatott, hiszen 1905 nyarára esett első magyarországi látogatása. Szász Zsombor, az erdélyi Szilágy megye függetlenségi párti képviselője hívta meg Budapestre, egy ház tervezése céljából. Az összekötő kapocs ebben az esetben is Mandello Gyula lehetett. Szászék neve már 1904 júniusában szerepelt a Guild új Bond Street-i bemutatótermének vendékönyvében.[29] Feltehetően már ekkor vásároltak a Guild termékek közül, a budapesti ház építésének az ötlete azonban csak Szász 1905-ös megválasztását és Erdélyből a fővárosba költözését követően merülhetett fel.

A Mandello és a Szász megbízás között eltelt néhány év alatt a Guild döntő változáson ment keresztül. 1902-ben Ashbee régi álmát valóra váltván, társaival, a családtagokkal együtt mintegy 150 emberrel együtt elhagyta Londont és a Cotswolds dombvidékének csendes városkájába, Chipping Campdenbe tette át a székhelyét. A Guild tagok közül többen nem vállalták a költözéssel járó kockázatot, a létszám mégsem csökkent, hiszen Ashbee-ék kivonulása, az egyszerű természetközeli életmód ígérete új tagokat is vonzott. A kisváros lakóinak kezdeti bizalmatlanságát hamar sikerült eloszlatniuk, és Ashbee küldetészerű elhivatottságtudattal itt is iskolát szervezett. 1904-ben indult útjára a Campden School of Arts and Crafts, ahol a környék lakói kézművességet, festészetet, zenét, de akár kertészkedést, főzést vagy testedző gyakorlatokat is tanulhattak. Ashbee régi szenvedélyét, a színházi előadások szervezését is folytatta.

A Guild, mint az életmód megreformálását célul tűző kísérlet, a campdeni körülmények között tökéletesen bevált. A világtól való visszavonulás azonban szállítási nehézségekkel párosulva elvágta a Guildet vásárló közönségtől, a londoni középosztálytól. Míg a várost elhagyó csupán néhány tagot számláló kis vidéki műhelyek — így Ernest Gimson és a Barnsley fivérek — fenn tudták tartani magukat, Ashbee nagylétszámú Guildje súlyos anyagi gondokkal küszködött. Mivel 1904 végén sok termékük eladatlanul hevert, 1905 első hónapjaiban rövid időre be kellett zárni a műhelyeket. Legsúlyosabb helyzetben éppen 1905 nyarán voltak, mikor Ashbee a Guild nyomasztó légköréből Skóciába menekült.[30]

A Szász-féle megbízás a lehető legjobbkor jött, és azzal kecsegtetett, hogy felfüggeszti a Guild gondjait, amint ezt Alec Millernek, a fafaragó műhely vezetőjének a visszaemlékezése is megerősíti.

„A megrendelő az otthonát tradicionális magyar bútorok legjavával, illetve az angol Arts and Crafts legkiválóbb termékeivel akarta berendezni. A megbízás minden szempontból előnyös volt; segített Ashbee építészeti praxisának és a Guild műhelyének is.”[31] Ashbee kapva kapott a budapesti meghíváson, és június 26-án már innen keltezte a levelét feleségének, Janet-nek. „Kedves Gyermekeim!

Elmesélem Neked, hogyan boldogulok Magyarországon. Milyen különös az élet, hogy az egyik héten Észak-Skóciába sodor, a másikon pedig Budapestre. Igazán élvezem az itt tartózkodást, bárcsak Te is velem lennél! Az ittlét egyúttal rám nézve igen hasznos változással jár, hiszen a nap fenséges. Úgy tűz rám, hogy szóba sem jöhet a lumbágó. Ami Budapestet illeti, győ-



6. C. R. Ashbee: Ebédlő. *Enteriör a Szecesszió 8. kiállításáról, Bécs 1900 (a Zeitschrift für Innendekoration reprodukciója)*





7. C. R. Ashbee: Női szoba. Enteriör a Szecesszió 8. kiállításáról, Bécs 1900 (a Zeitschrift für Innendekoration reprodukciója)

nyörű város, bár az építészete pocsék. De ezért vagyok én itt, ahogy a vendéglátóm mondja. . .

A Szászék igen kellemes emberek. Naphosszat beszélgetünk magyar politikáról és angol művészetről felváltva. Szombor (sic!) magára vonja a figyelmet, olyan kedves, kulturált arisztokrata-szocialista. Ruskini eszméktől átitatott földbirtokos és egyúttal országgyűlési képviselő. Nagyon büszke magára, mint képviselőre és az első utunk hétfőn a Parlamentbe vezetett, ahol beavattak a magyar politikai pártok intrikáiba.”[32]

Ashbee látogatása a szabadelvű kormány bukását követő politikai válság idejére esett, így érthető, hogy az ellenzék képviselőjeként újonnan a képviselőházba került vendéglátójának szinte minden gondolatát az ország sorsa kötötte le. A kolozsvári születésű Szász Zsombor, bár ügyvédi diplomával rendelkezett, gyakorlatot sohasem folytatott. A nyolc nyelvet beszélő, széles látókörű fiatalember tanulmányainak befejeztével többéves európai körutat tett, melynek során bejárta Angliát, Franciaországot, Olaszországot és a Skandináv államokat. Hazatérve tapasztalatait állam- és közjogi tanulmányok formájában tette közzé.[33] Politikával apósa, dr. Brandt József kolozsvári sebész professzor tanácsára kezdett el foglalkozni, és sikeresen jelöltette magát Diósd kerület képviselőjeként. Ashbee-nek a családról kialakított kedvező képét a családfőn kívül a feleség műveltsége és kislányuk szépsége is befolyásolhatta.

A budapesti ház tervezéséről a legtöbbet Ashbee beszámolóiból tudhatunk meg. Az eredeti tervek nem ismeretesek és a ház megépülésére sincsen bizonyítékunk, hiszen Szász Zsombor budapesti tartózkodása alatt nem folyamadtott építési engedélyért és 1912-es Londonba településéig megszakítás nélkül a Stefánia út 22. alatt lakott.[34] Itt látta vendégül Ashbee-t is, aki kicsit furcsán érezte magát az empire szalonban, ahová elszál-

lásták, de jóleső érzéssel nyugtázta, hogy házigazdája lakásában a Guild bútorai is helyet kaptak.

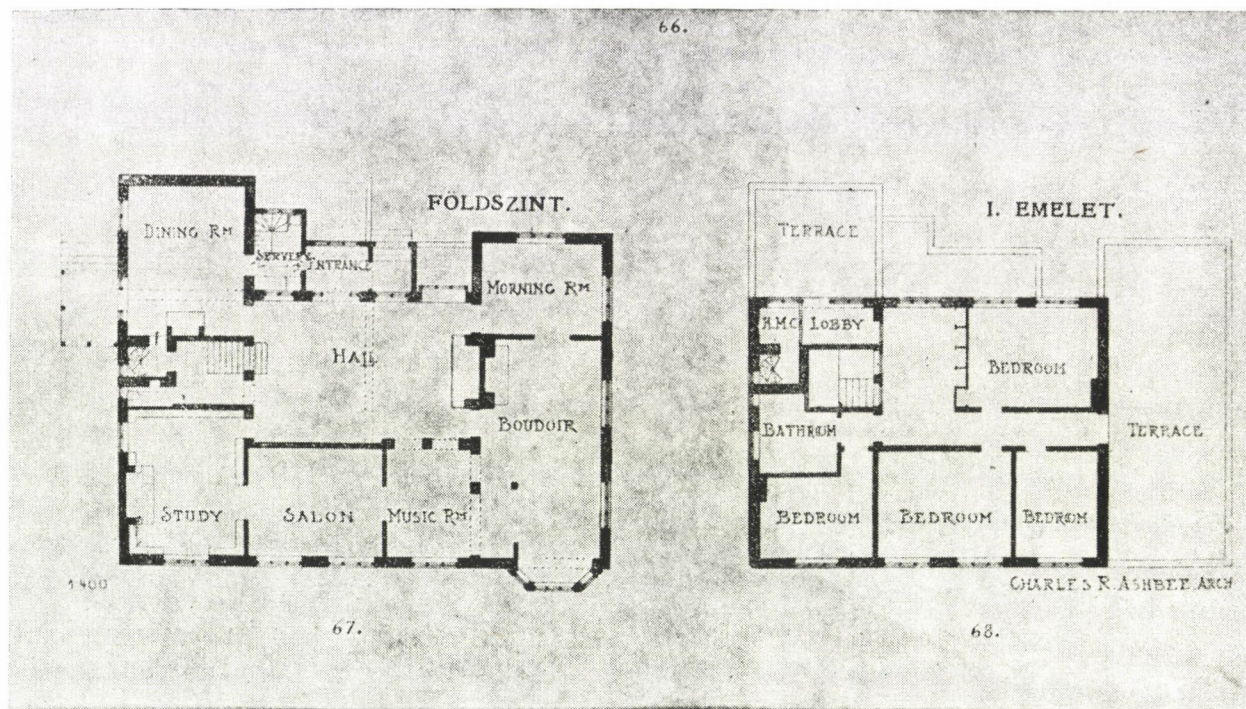
„Egy empire szalonban helyeztek el, hiszen aligha lehetne egy ilyen pompás helyet vendégszobának hívni. Gyönyörű fekete aranyozott bútorzata van. A bútorokat kezüket ölükből összekulcsoló faragott alakok díszítik, lábuknál akantusz levelekkel, fejük felett pedig cikornyás, arany sasokkal. Ez a stílus éppen olyan, mint I. Napóleon; nyers, nagyszerű, ellenállhatatlan és intellektuális. A szobában szekreterek, díványok, székek, ellenzők, órák, lámpák és állványok vannak, de kedvesem nincs benne mosdóállvány. Két napon át keresztül-kasul átnéztem a szobát, de nyoma sincs benne mosdóállványnak, s el tudod képzelni, mint jelent ez egy magamfajta ember számára.”[35]

Ashbee két héten keresztül megfeszített energiával dolgozott a terveken, mindössze déli hőség idején járt le a Dunára felfrissülni. Nehézséget okozott számára az eltérő mértékegységek használata és a helyi viszonyok kellő ismeretének a hiányában a várható költségek felbecsülése. Néhány elejtett megjegyzése azonban arra utal, hogy már a tervezése idején kételkedett abban, hogy Szász Zsombornak elegendő a pénze az építkezésre.

„A tervek vázlatát éppen ma fejeztem be; hogy a ház felépül-e még az idén, vagy csak a következő évben, az a tervrajzoktól és az anyagiaktól függ.”[36]

Ashbee félelme nem volt alaptalan, mivel Szászék zsidói birtokát a bankok már 60 000 koronával megterhelték. Budapesti tartózkodásuk alatt Szász Zsombor anyósa vette át a zsidói birtok és a körösfői belterjes gazdaság kezelését, és ő látta el a családot a megélhetésükhöz szükséges pénzzel. Egy 1917-es minisztériumi jelentés, mely részletesen foglalkozott a család pénzügyi helyzetével, azt állapította meg, hogy bár hiányt sohasem szenvedtek semmiben sem, sőt még a művészeteket és társaságot kedvelő életvitelükre is futotta, a takarékos





8. C. R. Ashbee: Családi ház terve Szász Zsombor számára, 1905. Alaprajz (a Magyar Iparművészet reprodukciója)

anyós felesleges pénzt nem bocsátott a rendelkezésükre.[37] Ez a forrás is alátámasztja azt a feltételezést, mely szerint Szász Zsombor nagyszabású házépítési tervéből csak a telekvásárlásra tellett.

A Stefánia úti nagyméretű saroktelek elnyerte Ashbee tetszését is, melyre alagsorral bővített, egyemeletes házat tervezett. Az épület alaprajzát és Frederick Landseer Griggs által készített távlati rajzát a szaklapok reprodukcióból ismerjük, és tudjuk, hogy Ashbee ki is állította őket 1909-ben a Royal Academy-n.[38]

A megközelítően 300 m<sup>2</sup> alapterületű épület alagsorába helyezte el Ashbee a kiszolgáló helyiségeket: a konyhát, a mosodát, a kazánt és a személyzet szobáit. A földszint tekintélyes részét a korszak angol építészeti törekvéseivel összhangban a hatalmas fenyőfaburkolatú hall foglalta volna el. A terv szerint ebből nyílt volna a zeneterem, a szalon, a dolgozószoba, az ebédlő és a boudoir. Az emeleti hálószobákhoz vezető lépcsőházzal szembe, a hall másik végébe, Ashbee kandallót tervezett, mely díszül a „Modern Magyarország Géniuszát” reprezentáló reliefet képzelte el. Az egyes terek belső kiképzéséről a források csak annyi említést tesznek, hogy az ebédlőt és a dolgozót tölgyfaburkolattal kívánták ellátni.[39] A háznak feltűnő vonása lett volna a nagyméretű tetőterasz, ahová növényeket szántak. A korabeli leírások dicsérték a tervezett ház színhatását: a fehér vakolatú külső falat zöldre festett redőnyök sora élénkítette volna, a tető fedésére pedig Ashbee vörös cserepet képzelte el. Az angol kritikusok a számukra szokatlan dupla ablakok tervezését a nagy hőség kirekesztésének az óhajával magyarázták. A házat a tetőterasz mellvédjének formálását követő kovácsoltvas betéttel díszített kőkerítés választotta volna el az utcától.

A terv méreteiben és funkcionális beosztásában a nagy társasági életet élő, közéleti személyiség igényeit tükrözte. Ashbee a „Book of Cottages and Little Houses” (London, 1906) címen közzétett, középosztálybeli megrendelők számára tervezett házainak kissé megnagyobbított, elnyújtott, alacsonyabb változatát képzelte el Szász Zsombor számára. A budapesti terv néhány jellegzetessége — így a homlokzat erőteljes vízszintes hangsúlyozása, az előreugró és ezáltal a felső szint ablakosorát

árnyékoló tetőmegoldás, a tolóablaksor — a kőtet visszatérő motívumai közé tartozik.

Ashbee-nek ez a terve építészeti munkássága egészét tekintve, rutinszerű alkotásnak fogható fel. Ashbee monográfusa, A. Crawford szerint ez az „igénytelenség” a környezet ösztönző hatásának hiányával magyarázható.[40] Hiába lakott Ashbee Lechner Ödön Földtani Intézetének a tözsomszédságában, az épületet feljegyzéseiben még említésre sem méltatta. A főváros építészetről lesújtó véleményét alkotott, és nem talált olyan tradíciót, amelyhez kötődhetett volna. Ashbee-t igazán azok a feladatok lelkesítették, amikor a hely szellemét próbálta belevetíteni egy-egy épületébe. Legjobb műveit akkor tervezte, amikor az adott terület asszociációkban gazdag, izgalmas építészeti emlékeket magáénak valló múltja biztos hátteret adott kivételes történeti érzéknek. Közvetlen környezetének, Chelsea-nek a házain kívül taorminai villája is ebben a szellemben született.

Jóllehet Ashbee budapesti terve semmi rendkívülit nem tartalmazott, hiszen ezúttal jól bevált épülettípusait kombinálta, a megrendelő nagylelkűen megfizette.

„Az első 50 fontos csekket — igen tekintélyes összeg — ma nyújtották át előlegben. Szász az 1000 év hagyományait maga mögött tudó nemes udvariasságával és előkelőségével fizet. Az angol arisztokraták fél évig váratnak a fizetéssel, megmutatván, hogy egy kis kereskedelmet is tanultak a hódítás óta.”[41]

Ashbee budapesti élményeit, a számára egzotikus, keleties nép varázsát, az izgatott politikai légkörből leszűrt benyomásait, az épület helyett a hallt díszítő reliefben próbálta vizuálisan megfogalmazni. 1906-ban, a „Modern Magyarország Géniuszának” háromalakos, tölgyből faragott modellje már kiállításon is szerepelt. A mű legrészletesebb leírását Ashbee-nek a kivitelezőhöz, Alec Millerhez írt utasításai tartalmazzák.

„Valóban rajzolok ebbe a budapesti házba néhány szép dolgot Neked is. Terveztem egy fehér mész-kandallót, kváderkövek közé ékelve, alul ívelt falasábtartóval. Semmi díszítés vagy mintázat. A kandallópárkány helyett kőkonzolon egy faragott, színezett és aranyozott, körülbelül 3 láb magas figura állna. Lehetne akár egy kis csoport is — meglehetősen laposan tartva —,



talán valami magyar téma, Szent Erzsébet vagy Mátyás király, esetleg a »Modern Magyar Génusz«. A fogkezelésed szüneteiben tanulmányozhatnád Magyarországot! Meglátod megéri. A vörös téglakandalló padozat előtt tűzfatartó fog állni Bill Thorntontól és egy ellenző C. Downertől, az ő könnyű modorában. Ennyit a hallról, a többi szobáról majd fokozatosan.”

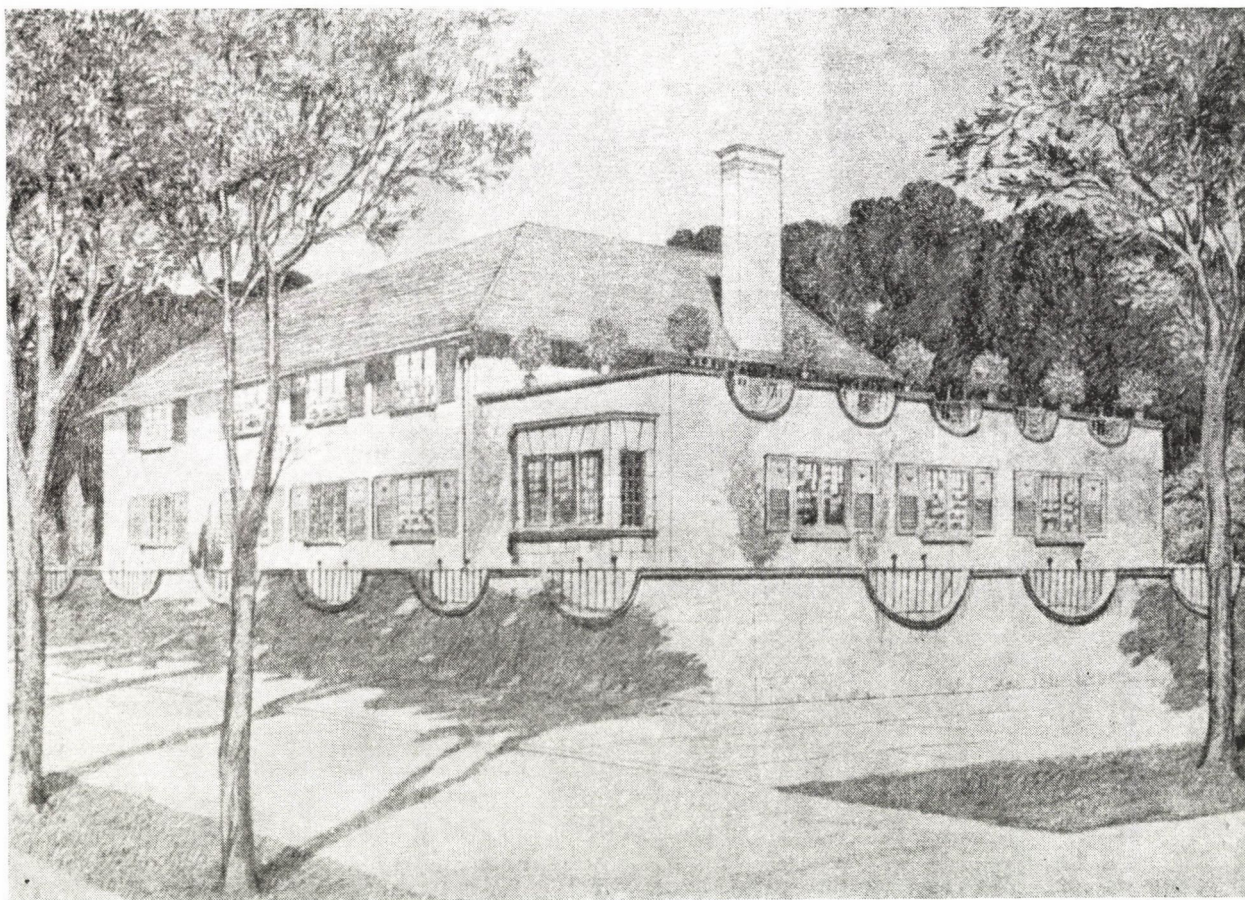
Végül is a Dunában fürdő ifjak látványa jelentette Ashbee számára az inspiráció forrását.

„Alec, soha nem létezett még egy ehhez fogható folyó! Motivumot adott a csoportunk számára. Egy ifjú legyen, nem gyermek, hanem egy fiú; mondjuk 14, nem, 12, mégsem, inkább 10 éves, mivel Magyarország az 1000 éves alkotmányával nagyon fiatal. A fiúnak simára nyírt egyenes ezüst haja legyen, kék szemmel. Kedves kövérkés kis arcra gondolok, mongolos orral. Ami a színeket illeti, szó sem lehet a Te kellemetlen keresztényeidről, a tisztaság fehér ruhába bújtatva, mely a lumbágót és a napfény hiányát idézi. Olajbarna legyen, ha tudsz még követni. (Kikeverem majd Neked a színeket, ha eljön az ideje.) Legyen két arany szárnya, hogy repülni tudjon, és a felszállásra készülve álljon. De nem tud elszállni, mert a lába gúzsba van kötve. A fiú egyik oldalánál egy ülő női alak lesz, öltöztetheted őt akár bencésnek is, lehajtott fejét arany dicsfény övezzé, az ölében pedig egy templomot tartson, mivel a múlt szent dolgainak a legjobbját kell megtestesítenie. A másik oldalon egy tiszteletré méltó aggastyán ül majd, koronásan, mint Mátyás, a magyarok ékszeres koronájával. A palástja is ékszerrel díszített. Az agg alszik és a kötél kicsúszik az ujjai közül arra utalva, hogy figyelmen kívül hagyja a múlt időt. Vajon elszáll-e a kis szárnyas teremtmény az államtól és az egyháztól? Az ezer éves tradíció szépségétől? Vajon a saját útját

járja-e majd? Vagy visszatartják, hogy újra elvegye a dicsfényt és a koronát? Levágatja-e majdan szárnyait a vas karddal? Ezek azok a kérdések, melyeket neked és nekem — neked sokkal inkább, mint nekem — kell közvetítenünk. Mindezt színben és aranyban kell megvalósítanunk, oly módon, hogy azok a konzervatív nemeselek, szélsőséges nacionalisták és szocialisták, akik a Szászék halljába jönnek, azonnal értsék a szimbolizmusát. Nem szabad, hogy ehhez hasonló fantasztikus katalógus kelljen az értelmezéséhez.”[42]

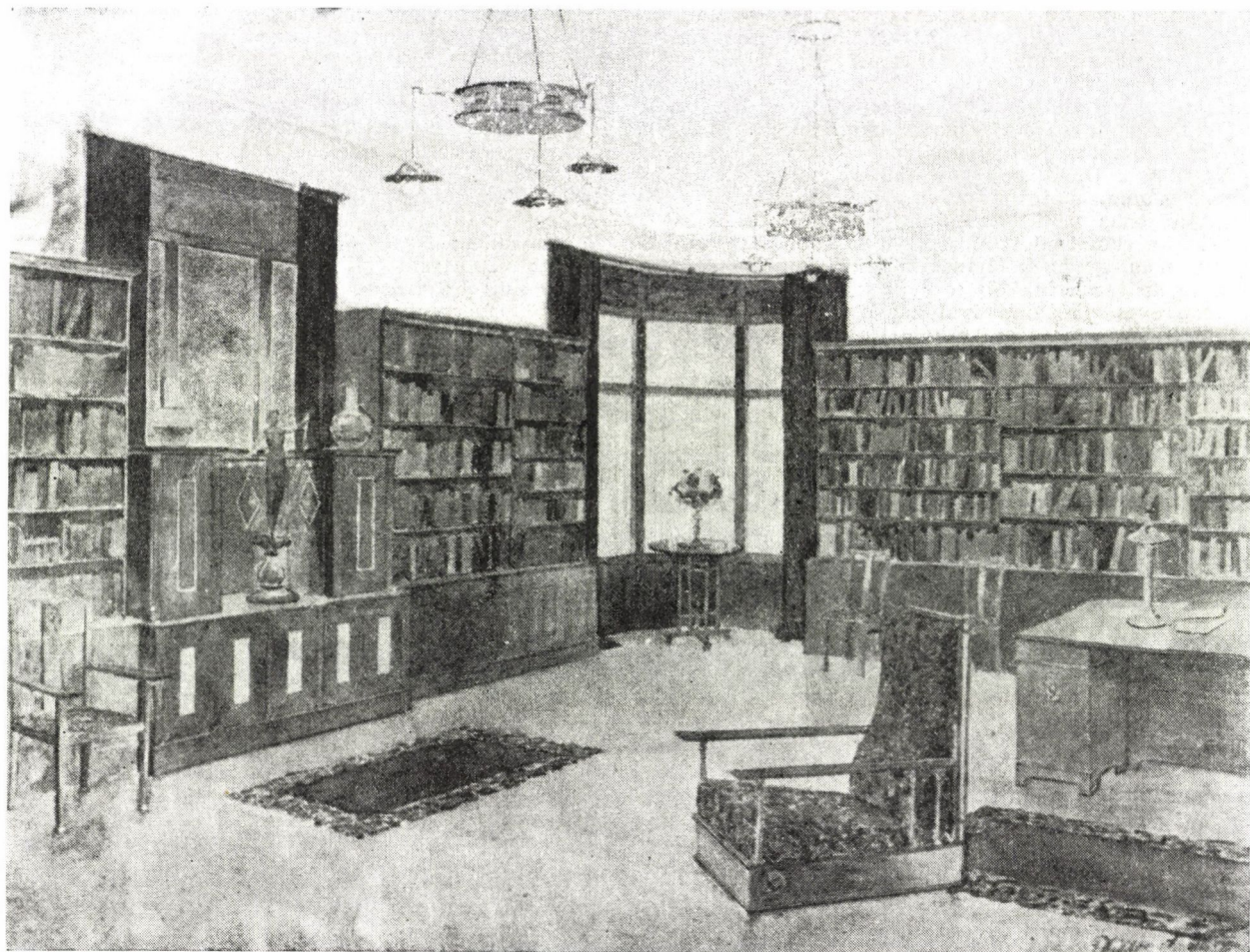
Első pillantásra szokatlannak tűnik, hogy egy lakás intim terébe ilyen politikai tartalommal telített allegorikus művet szánjanak. A közéleti ügyek iránt élénken érdeklődő megrendelő személyén kívül, szerepet játszott az is, hogy a kényelem, lakályosság szempontjai sohasem jelentették a végcélt Ashbee enteriőr-tervezői gyakorlatában. Hacsak tehetette, szívesen irányította a lakók figyelmét intellektuálisabb szférák felé. Ezt úgy érte el, hogy az ornamentikát a tér egy pontjára összpontosította, ahol emblémák segítségével fejezte ki a gondolatait. A kandalló, a Szászék halljához hasonlóan, többször került enteriőrjeinek vizuális középpontjába. A kandallót díszítő, hagyomány és haladás közt tétovázó szárnyas ifjú motívumának is megvannak az előképei Ashbee munkásságában.

A „Modern Magyarország Génuszának” megformálásában Ashbee-t befolyásolhatták házigazdájával és annak politikus barátaival folytatott eszmecseréi is. Az országot ez idő tájt a választásokat követő kormányzati válság tartotta lázban. Mivel az uralkodó nem volt hajlandó teljesíteni a hadsereg magyar vezényleti nyelvére és az önálló vámterületre vonatkozó függetlenségi párti követeléseket, a győztes koalíció kormányalakítása hónapokon át húzódott. Ferenc József a megegyezés



9. C. R. Ashbee: Családi ház terve Szász Zsombor számára, 1905. Távlati kép (a Magyar Iparművészet reprodukciója)





10. C. R. Ashbee: Könyvtárszoba. Enteriőr-terv egy budapesti lakásba (W. Shaw-Sparrow: *Flats, Urban Houses and Cottage Homes*. London 1906. reprodukciója)

kudarca miatt Fejérváry Gézát kérte fel kormányalakításra. Ez a lépés a parlament heves tiltakozását váltotta ki, és a képviselők június 21-én elfogadták Bánffy Dezső „nemzeti ellenállásra” felszólító javaslatát. Ebben a forrongó politikai légkörben érkezett Ashbee az eseményeket izgatottan követő Szász Zsombor otthonába.

Ashbee előtt nem lehetett teljesen ismeretlen az 1904 novembere óta tartó politikai válság, hiszen a Times meglepő részletességgel követte a magyarországi fejleményeket. A tekintélyes angol lap a magyarokkal rokonszenvezve a megegyezést sürgette. Az európai erőegyensúly fenntartását kívánó Anglia, addig volt csak hajlandó támogatni a magyar nacionalizmust, ameddig megmaradt a Monarchia keretei között.[43]

Megbízója házában Ashbee természetesen más nézeteket is hallhatott. Az erdélyi Bartha Miklóst, a kompromisszumokat teljesen elutasító „lángoló hazafit”, Szász azért hívta meg magához, hogy angol barátja közvetlen forrásból értesüljön a magyar politikai élet küzdelmeiről.[44] Néhány napos budapesti tartózkodás után Ashbee a következőképpen foglalta össze feleségének a magyar politikai helyzetről kialakult benyomásait.

„A magyar kérdés lényegét szeretném megvilágítani a számodra: semmi német iparosítás, semmi német katonai rendszer.”[45]

Ashbee leginkább vendéglátója házában érezhette, hogy az emberek „borzasztó nacionalisták és osztrák-ellenesek”. Meglepve tapasztalta, hogy amikor a Dunaparton németül szólalt meg, a beszélgetést magyarul kezdeményező fiatalember kimért udvariassággal, szomorúan sarkon fordult.

„Gyűlölök itt a pángermanizmust, és ha jóba akarsz lenni velük, el kell határolnod magad a teutonoktól.”[46]

Ashbee házigazdájá jövöltából valamivel többet értett meg a válságból, mint a kortárs angol közvélemény, mely értetlenül szemlélte, miért vezet egy egyszerű kormányváltás politikai bonyodalmakhoz.

„A magyar politikáról el kell mondanom, hogy ami nálunk Angliában gazdasági és társadalmi kérdés, az itteni emberek számára az Ausztriával való közjogi harc formájában jelentkezik. A pángermanizmus hatalmi tendenciáját számukra a Habsburg ház jelenti.”[47]

Bármennyire rokonszenvezett is Ashbee házigazdájával, annak nacionalista nézeteit nem tudta teljesen magáévá tenni. Az elvont közjogi problémáknál jobban izgatták azok a kérdések, melyeket mindennapi élményei alapján próbált megválaszolni. A Dunában fürdő fiúk napbarnította, izmos testében, az álmodozó, kék szemű Batthyány Ervinben és a rakparton hegedülő elnyűtt ruhás cigányban Ashbee a „magyar típust” kereste. Bár barátai óva intették az elhamarkodott általánosításoktól, Ashbee meglehetősen romantikus képet alakított ki a magyar népről, „melynek lángoló a képzelete és gyakran keleties a szépségszeretete”. Az országot „gazdátlan kincseshányához” hasonlította, melyből talán Brahmsot kivéve még egyetlen külföldi sem merített.[48]

A Szászné halljába tervezett relief szárnyas ifjú alakjával az általa meglett „magyar típust” kívánta felidézni, utalva egyidejűleg az ország lehetőségeire. A talányos, felszállás előtti mozdulat a múlt és a jövő kettősségét sugallta. Szászné és a házukban megforduló politikusok minden bizonnyal a nemzeti önrendelkezésre





11. C. R. Ashbee: „A Modern Magyarország Génusza” című dombormű modellje, 1905 (a Magyar Iparművészet reprodukciója)

gondoltak volna. A kapitalista rendszer ellen romantikusan lázadó Ashbee számára azonban más jelentést is hordozhatott a kompozíció; vajon szükségszerű-e, hogy Magyarország is az általa elutasított nyugat-európai fejlődési modelt kövesse?

„De melyik az erősebb, a pángermanizmus kegyetlen, erőteljes, szisztematikus kereskedelmi hatása, az az ipari rendszer, amelyet először mi angolok találtunk ki és most a teutonok fejlesztik logikus és erőskező következetességgel, melyről nekünk angoloknak kevés elképzelésünk van, vagy a másik részről ez a fiatal Magyarországi fantasztikus, költői színes életével, mely szereti a síkságokat és a hegyeket, a zenét és az ősi kelet szellemét.”[49]

Látogatása után Ashbee nyilvánosan is szót emelt a magyarok mellett. Szinte ő volt az egyetlen, aki a magyar válságot az angol olvasó számára túl részletesen ismertető Times írásaihoz hozzá tudott szólni. Ashbee a koalíció álláspontját védelmező Apponyi Albert és a Times bécsi tudósítója, W. Steed közt a lap hasábjain folyó vitához kapcsolódott. A válság okát a pángermán törekvésekkel magyarázta, melynek Magyarországi jogosan áll ellen. Elképzelhetőnek vélte a Monarchia felbomlását, mikor is Magyarország a brit politika fontos szövetségesevé válhat. Ashbee Magyarországgal szimpatizáló nézeteit a Times hasábjain nem sokkal később már elítélő kommentárok követték.[50]

A politikai válság érthetővé teszi, hogy elsősorban ez kötötte le a Szászék figyelmét, házuk „élvezetes társaságához” azonban művészek, írók is tartoztak. Ashbee találkozott a tájképfestő Katona Nándorral, Mednyánszky tanítványával, sőt magával a mesterrel is.

„Vendéglátóm asztalán ott fekszik egy könyv, báró Mednyánszky a festő életéről és egyik este a vacsoránál találkoztam is vele. Kedves öreg figura, nagyon szügesztív... Mondásai humorosak és igen furcsák. A beszámoló alapján az életmódja is fantasztikus... Minden pénzt szétosztja, fél tucat romos kastélya van, és koldusokkal és kizsákmányokkal él — talán az én szegény kis cigánnyal —. Árnyékos, misztikus tájképeket fest. Jókai Mór »Magyar nábobjának« világába illő jellem lehet.”[51] Az említett Mednyánszky-monográfia szerzőjével, Malonyay Dezsővel is megismerkedett.

„Az összes látottak közül a legmélyebb benyomást a magyar paraszt csodálatos, élő munkája tette rám. Molonoy (sic!), az író és újságíró, aki egy este meghívott vacsorára egy nagy könyvön dolgozik a magyar népművészetről. Nagy gyűjteménye van ezekből a tárgyakból, melyeket egészen napjainkig készítenek. Fényképek és rajzok ezreit mutatta, sőt elővette magukat a tárgyakat is: hímzéseket, szötteket, kerámiát, faragott kapuhomlokzatokat, ékszereket, egyházi bútorokat, és az asztalos ipar más termékeit. Otthona a még élő kézművesség múzeuma.”[52]

Ashbee magyar népművészet iránti lelkesedését ismerte, pár évvel később Szászék egy hímzett mellénykével lepték meg. Ashbee hálás köszönő levelet küldött még Benczur Gyulánának is, akitől az ajándék származott.[53]

A magyar nép művészete, Ashbee-hez hasonlóan a legtöbb nálunk járt angol lelkes elismerésre készített. Az 1900-ban Budapesten nagy sikerrel kiállító Walter Crane-t magyar barátai Kalotaszegre is elvitték. A helyszínen gyors vázlatrajzokat is készítő művészt főként a népviselet és a népi hímzés ejtette bámulatba.[54] A vezető angol művészeti folyóirat, a Studio külön számot állított össze a Monarchia népművészetéről Charles Holme szerkesztésében.[55] A kézműves hagyományok felelevenítésén fáradozó angolok, a magyar nép művészetében az elevenen élő tradíciót látták. Az ismertetéseken kívül a házipar termékei is eljutottak a csatornán túlra. A Gyarmathy Zsigáné által felelevenített kalotaszegi varrottasok nagy népszerűségnek örvendtek angol főúri körökben.

Budapesten az új ismerősök mellett Ashbee találkozott régi barátaival is: Batthyány Ervinnel és Mandello Gyulával. Ismét pártfogásába vette Batthyányt, akihez senkinek nem volt még egy jó szava sem.

„Szegény kis kékszemű Ervin, a magyar társadalmi reformért égő lelkesedésével. Könnyű belátni, hogyan ölti mások számára a szűkkeblű patriotizmus formáját Tolsztoj olvasójának erős vágya arra, hogy tegyen valamit a saját birtokán. Könnyű belátni, hogyan értelmezi a katonaság megtagadását és a militarizmus elleni gyűlöletét az a nemesi osztály, melyhez ő maga is tartozik. Két választási lehetőséget adtak neki: börtönbe vagy elmeorvosintézetbe menni. Az utóbbit választotta. Úgy hiszem, ez inkább bátorságra, mint gyávaságra vall.”[56]

Régi megbízóját, Mandello Gyulát is felkereste pozsonyi otthonában. Ashbee nagyon jól érezte magát a Jogakadémia népszerű professzoránál.

„Mandello azt akarja, hogy építsek neki egy házat Pozsonyban. Megmutatta a telket is. Nagyon szép, de nem kezdünk hozzá a következő évig. Jövőre Campdenbe szándékoznak jönni két hétre, és remélem, akkor nekiláthatunk a terveknek. El sem tudok képzelni, milyen kedves hely Pozsony. Sokkal szebb, mint Budapest.”[57]

Ashbee nemcsak a két várost, hanem két házigazdáját is összehasonlította. Mandello Gyula és Szász Zsombor bár jól ismerték egymást — mindketten tagjai voltak a Társadalomtudományi Társaságnak — mégsem kedvelték egymást. Szász úgy érezte, hogy Mandello bármilyen nagy tudós is, a politikai cselekvésre alkalmatlan. „Sohasem bíznám az országot egy tudósra” — idézi Szász véleményét Ashbee.[58] Mandello maga sem tagadta, hogy a napi politika kérdései távol álltak tőle. Egykori tanítványának, Somló Bódognak, aki a Választójogi Ligához való csatlakozásra próbálta rávenni 1905-ben, így válaszolt.

„... arra kérek, hogy a tervbe vett mozgalomban való szervező részvétel alól ments fel engem. Egész életemben távol tartottam magam a nagy politika minden mozgalmától; tisztán kultur- és szociálpolitikai irányban igyekeztem működni.”[59]

A válaszában említett „kultur- és szociálpolitikai irányt” Mandello természetesen angol mintára képzelte el. Így támogatta például a Társadalmi Múzeum nevet viselő jóléti intézményt.[60]

1904-ben Mandello „University Extension” címen javaslatot dolgozott ki a műveltség szélesebb körű ter-



jesztésére.[61] Munkájának címét attól az angol mozgalomtól vette át, melynek fő célja az volt, hogy kimozdítsa az egyetemeket tudományos elszigeteltségükből. Az 1870-es években Cambridge-ből kiinduló, a társadalmi egyenlőtlenségeket a tudás terjesztése révén csökkenteni kívánó mozgalomban Ashbee is aktívan részt vett. Az angol eszmékkel rokonszenvező Mandello is a Guild azon megbízói közé tartozott, akik számára talán fontosabbak voltak Ashbee-nek a nézetei, mint maguk a termékek. Mandellóval ellentétben Szász megbízása nem annyira angolbarátságából, mint inkább osztrákellenességéből fakadt; az angol építész Budapestre hívásával is mintegy tüntetve. Úgy tűnik Ashbee romantikus antikapitalizmusához közelebb állhattak Mandello reform-elképzelései, mint Szász harcos nacionalizmusa. Ezért is ébredtek fel Ashbee-ben kételyek afelől, vajon képes-e eleget tenni Szász Zsombor elvárásainak.

„Mindezek után azt kérdezem magamtól, mi az ördögöt csinálók én itt? Egyike vagyok-e én is azoknak az eszközöknek, melyeken keresztül egy agrárország elmaradottsága felszámolható? Lehet. Mégis milyen furcsa, hogy a kis Campden egy magyar nemes számára fog dolgozni és én az ő esztétikai nézeteiknek közvetítésével leszek elfoglalva. Vendéglátóm szobáiban a Guild bútorok között a »Studio« és más országok művészeti folyóiratai vannak felhalmozva. Kizárólag angol termékei lesznek, hacsak nem magyarok, és mivel a mai pszichológiai és közgazdasági fejlődésben a magyar termék német kereskedelmi árut, art nouveau-t stb. jelent, vádolhatom-e ezért? Inkább dicsérem az ízlését, csakúgy mint a patriotizmusát. Naponta tervezünk és rajzolunk két különböző rendszerben mérve, három nyelven beszélve... Természetesen, kedves barátom a te társadalmi helyzetedből és nacionalista nézőpontodból adódóan helytelen az a nagylelkű kozmopolitizmus, mellyel engem alkalmazol elképzeléseid interpretálására és a campdeni Guild tagjait azok kivitelezésére. Azoknak az erdélyi parasztoknak kellene felépíteniük házaikat, saját nemzeti motívumaitokkal, akiknek a csodálatos kézműiparát el fogjátok pusztítani.”[62]

Ashbee és megbízói levélváltásában nem esett több szó házépítésről, sem Budapestet, sem Pozsonyt illetően. A Mandello családhoz hasonlóan a Guild Szászék részére is készített ezüst étkészletet, valamint ékszereket, amint ezt Szász Elza köszönő levele is bizonyítja.[63] Ashbee Magyarországra került művei szinte nyomtalanul elkallódtak. Egyelőre csak egy kis, fedeles ezüst sportserleget sikerült találni az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében. A serleg a Guild ötvösjegvét viseli és feltehetően egy 1900-as terv után később készülhetett. Nem köthető bizonyosan egyik megrendeléshez sem.[64] Az Essex House Press mindössze néhány száz példányban nyomtatott, Ashbee írásait megjelentető könyvei közül is eljutott néhány Magyarországra.[65]

Ashbee és magyar barátainak kapcsolata a rendszerellen levélváltások és ritka találkozások ellenére kiállta az idő próbáját. A Szász család 1907-ben Campdenben járt, éppen abban az időben, mikor a Guild életéről hosszabb tanulmányt készítő német kritikus Berlepsch-Valendas is ott tartózkodott.[66] Szász Zsombor felesége az 1905-ös látogatásnál gazdagabb programot, művészek, írók, múzeum igazgatók társaságát ígérve próbálta Ashbee-t Budapestre csalogatni. Munkát azonban ő sem tudott adni.

A campdeni visszavonultságában a városi piacát elveszített Guild 1908-ban kénytelen volt bejelenteni feloszlását. A műhelyek azonban megmaradtak, és Ashbee sem hagyta el a várost. A megbízások csökkenése idején, 1910-ben ismét egy Magyarország számára végzendő feladat izgatta fel fantáziáját.

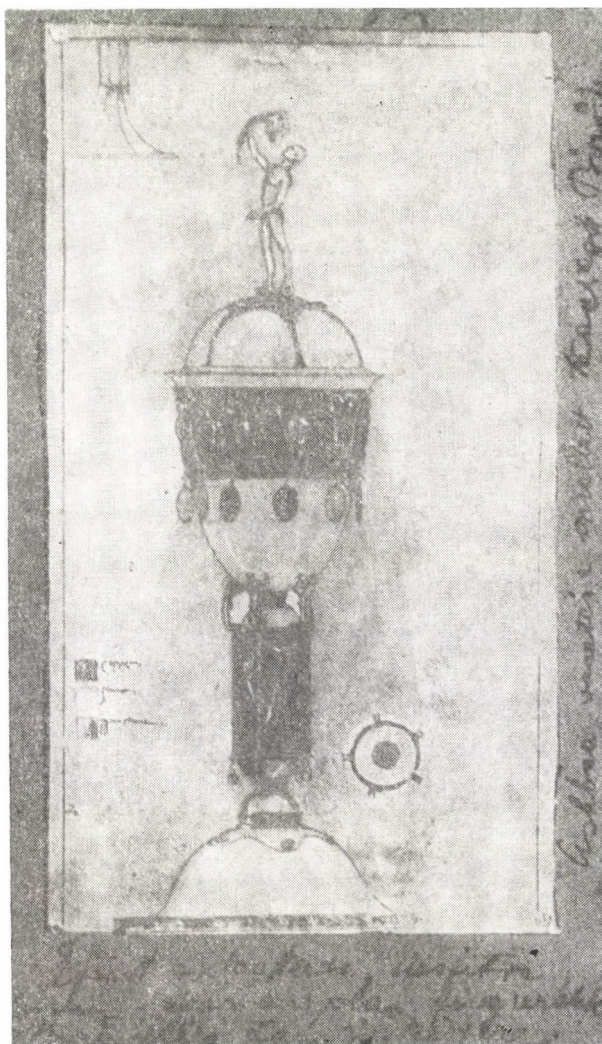
A felsőoktatással egész életében kapcsolatban álló Mandello Gyulát 1910-ben a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium egyetemekkel foglalkozó előadójának nevezték ki. Mandello ekkor az angolszász egyetemekről szóló összefoglaló írására kérte fel Ashbee-t, aki lelkesen számolt be feleségének a feladatáról:

„... Dr. Mandello azt mondja, reméli, hogy rá tudja venni a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztert, hogy

kinevezzen a magyar egyetemek szakértőjévé. Ez valószínűleg két magyarországi utazást és nagy élvezetet jelentene. Legalább egyszer neked is el kellene jönnöd!”[67]

Ashbee nem bánta a megbízással járó sok munkát és az oxfordi „csökönyös maradiakkal” való együttműködést sem. Jóllehet a tervből nem lett semmi, Ashbee hagyatékában mégis fennmaradt egy kézirat, amely 42 egyetem fényképekkel, rajzokkal kísért leírását tartalmazza. A kísérő szövegben Ashbee kifejtette, hogy Magyarország, mint agrárország számára az amerikai egyetemi modellt tartja követendőnek, melyben a mezőgazdasági tárgyakat, a természettudományokkal és humán tudományokkal kombinálják. A pennsylvaniai egyetemet említette példaként.[68]

Chipping Campden egyetlen magyar művész vendégéről, Bíró Mihályról Ashbee nem nyilatkozott olyan melegen, mint korábbi megbízóiról. A később plakátjairól híressé vált Bíró Mihály 1910-ben ötvösként dolgozva töltött néhány hónapot Ashbee környezetében. Ekkor már nemzetközi sikereket is magáénak mondhatott, hiszen kisplasztikai tanulmányainak befejeztével elnyerte a „Studio” plakett-pályázatát. Campdeni tartózkodása alatt éppen Mandello Gyula számára készítették egy ezüst sportserleget.[69] Bíró Mihály Campdenről szóló lelkes beszámolója a „Magyar Iparművészet” hasábjain mit sem sejtetett az Ashbee és közte támadt konfliktus-



12. Bíró Mihály: Sportserleg terve, 1910. Iparművészeti Múzeum, Adattár





13. Fedeles ezüst sportserleg a Guild of Handicraft műhelyéből, 1908 körül. Iparművészeti Múzeum



ról. Ashbee haragját egy helybéli leány elcsábítása váltotta ki, és Bíró Mihálynak hamarosan távoznia kellett környezetéből. [70]

Ashbee magyarországi kapcsolatainak időrendi áttekintését második budapesti látogatásával zárhatjuk, melyre 1935-ben került sor. Az 1910 utáni negyedszázad eseményeiről nem sokat tudunk. Az 1912-es választások után Szász Zsombor családjával Angliába települt át és csak az I. világháború kitörésekor tért haza. A két világháború között Szász Zsombor ismét néhány évet Angliában töltött, ezúttal diplomáciai szolgálatban. Feltehetőleg, hogy ezen évek alatt Ashbee és Szászék kapcsolatban állottak egymással. 1935-ben Ashbee a Szentháromság téri otthonában kereste fel a Szász családot. Hazaírt levelében büszkén jegyezte meg, hogy a Guild bútorai és ezüstjei, ha kissé meg is rongálódtak, túléltek az idők viharait. [71]

Ez a késői fűtő látogatás azonban a régi barátokkal való találkozás örömein túl, nem sok érzelmet váltott ki Ashbee-ből.

Ashbee baráti kapcsolatainak nyomon követése után felmerülhet a kérdés; gyakorolt-e a Guild valamilyen hatást a századforduló magyar művészeti életére.

Az angol iparművészetet, mint Európa többi országában, nálunk is példaként állították a tervezők elé. Ezt bizonyítja Radisics Jenőnek, az Iparművészeti Múzeum igazgatójának angol termékeket felvonultató kiállítás-sorozata. (1898: Az angol Nemzeti Verseny díjnyertes művei, 1900: Walter Crane, 1902: Brit Iparművészeti kiállítás.) Ízlést formáló szerepükön túl ezek a tárlatok politikai jelentőséggel is bírtak, amint ezt leginkább Walter Crane művészi súlyát jóval meghaladó, szinte politikusnak kijáró állami fogadtatása is igazolt. Az angol művészeti orientáció az osztrák befolyás távoltartására egyben politikai oppozíciót is jelentett. A művészeti kapcsolatokat az is elősegítette, hogy az 1899–1902 közt eltelt néhány év az angol–magyar politikai viszonyokat illetően is kedvezően alakult. [72]

Ashbee azonban sohasem állított ki Budapesten, különös módon még az ötlet sem merült fel barátai körében. A nagyszabású 1902-es bemutatóról feltehetően csak azért hiányzott, mert a Guild nem vett részt az 1901-es glasgow-i nemzetközi kiállításon, ahol Radisics az anyagot kiválogatta. A Guild azonban senkinek sem hiányzott, talán azért, mert termékeik alkatlanok voltak a követésre. Egyszerű formanyelvük mintául szolgálhatott volna, de a Guild műveihez elválaszthatatlanul hozzátapadtak Ashbee utópista társadalomátalkító elképzelései, melyet a Guilden belül próbált megvalósítani. Míg Ashbee magyar megrendelőiben megvolt e nézetek iránti fogékonyság, az iparművészet hivatalos irányítói feltehetően túl radikálisnak tartották azokat. A magyar Iparművészeti Társulat, az osztrák termékek behozatalának megszüntetését egyik fő céljául tűzve, egyébként is gyanakvással szemlélte és elítélő kritikával illette a kézműipar visszaállítását szorgalmazó, csak kis mennyiségben termelni képes angol guildeket.

Ashbee Guildjével a legtöbb rokon vonást az „Angliába hidat verő” gödöllői művésztelep [73] munkássága mutatja. Nemcsak a városból való kivonulásuk hasonló, közösnek mondható az a célkitűzésük is, mely nem csupán a művészetet, hanem az életet magát is át akarta alakítani. Osztották a kézműves munka erkölcsnemesítő

erejébe vetett hitet is. Az alapelvek mindkét esetben Ruskinra és Morrisra nyúltak vissza. A hasonló kiindulópont ellenére alkotásaik mind műfajilag, mind stílusában jelentősen különböznek egymástól. Mivel Ashbee műveit a folyóiratok reprodukcióin felül csak megbízóinak szűk baráti köre ismerhette Magyarországon, érthető, hogy stílus hatásáról csak elvétve beszélhetünk. A ritka kivételek közé is Angliát megjáró művészek tartoznak. Természetes, hogy Bíró Mihály korai iparművészeti tárgyai, így pl. kovácsoltvas álló órájának dobozszerű felépítménye még megőrizte a campdeni hónapok hatását. Bár Lajta Béla angliai útját meglehetősen homály fedi, annyi bizonyosra vehető, hogy 1898–99-ben járt Londonban, nem sokkal tehát azután, hogy elkészültek Ashbee Themse parti házai a Cheyne Walkon. [74] Talán Ashbee-nek ezeket az épületeit idézte fel Lajta 1912-es, Ilka utcai családi házának kiképzésében. Nemcsak a funkcionális megoldás — műterem és lakóház kombinációja — emlékeztet Ashbee-re, hanem a ház aszimmetrikus elrendezése, a szinteket átfogó ablakerkély, a háromszögű oromfalas megoldás és az oszlopoktól övezett bejárat is.

Az Ashbee munkásságát részletesen elemző magyar írások a Guild történetét tekintve megkétszerezten jelentek meg a „Magyar Iparművészetben”, 1910-ben. Említésre méltó a szerzők személye is, hiszen Bíró Mihállyal és Szász Zsomborral Ashbee közvetlen kapcsolatban állott, a harmadik írás pedig egy angol kritikusról, A. S. Levetustól származott. A Guildről legrészletesebben Szász Zsombor tudósított, megállapításait Ashbee-től vett idézetekkel támasztva alá. Szász értékelésében az „élet megbecsülése” és művészi alapelvűvé tétele volt Ashbee legnagyobb tette.

Ashbee inkább gondolatai és megbízói révén, mintsem közvetlenül kapcsolódott tehát a századelő magyar művészeti életéhez. Kapcsolatairól a legteljesebb képet szárnyaló, gyakran csapongó levelei, odavetett feljegyzései alapján kaphatjuk. Írásai, bár művészettörténeti forrásként is fontosak, legalább annyira jelentősek az angol–magyar érintkezések más vonatkozásaiban is.

Gondolatainak ösztönző hatása a századforduló után is megmaradt, hiszen Kós Károly még 1923-ban is hivatkozott rá: „... szükségünk van művészetre, szükségünk van a művészi munkára, mint ahogy szükségünk van a kultúra más termékeire is. És mert szükségünk van rá; meg kell teremtenünk. A múltunk megvan, a népünk él és él még népünk művészete is. Már csak egy Ruskinra, Morrisra és Ashbee-re van szükségünk.” [75]

A munkám legfontosabb forrását az ún. Ashbee Journals (a továbbiakban: J) jelentette. Így nevezik azt a mintegy ötven kötetnyi, nagyjából publikálatlan kéziratot, amely időrendben tartalmazza — Ashbee válogatásában — a művész feljegyzéseit és levelezéseit. A kéziratokat a cambridge-i King's College — Ashbee egyetemi éveinek színhelye — őrzi. A források helyszíni tanulmányozását az MTA-Soros Alapítvány angolai ösztöndíja tette lehetővé számomra. Ezúton szeretném megköszönni Felicity Ashbee-nek és Dr. Michael Halls-nak (King's College) C. R. Ashbee írásainak közléséhez való hozzájárulásukat. Munkámhoz rajtuk kívül nagy segítséget nyújtott Alan Crawford és Dr. Zádor Anna.

Gonda Zsuzsa

## JEGYZETEK

1 Czákó E.: A torinói kiállítás. Magyar Iparművészet V. (1902) 177, 178, 246. Gineverné Győry I.: Angol zománcmunkák. Magyar Iparművészet X. (1908) 287–297. A. S. Levetus: Az angol családi ház és berendezése, Baillie Scott és Ashbee C. R. Magyar Iparművészet XIII. (1910) 37–40. Szász Zs.: C. R. Ashbee és a Guild of Handicraft. Magyar Iparművészet XIII. (1910) 42–43, 61–66. Bíró M.: Campdeni levél. Magyar Iparművészet XIII. (1910) 67–68, 77.

2 Például A. H. Mackmurdo Century Guildje (1882) vagy az Ashbee-t követő Birmingham Guild of Handicraft (1890). A Guild of Handicraft történetét részletesen ismerteti A. Crawford: C. R. Ashbee, Architect, Designer and Romantic Socialist. London 1985.

3 The Guild of Handicraft: A visit to Essex House, The Studio XII. (1897–98) 27–36.

4 A. Crawford, 1895, 282–284, 410; J. D. Kornwolf: M. H. Baillie Scott and the Arts and Crafts Movement. Baltimore and London 1972, 162–163.

5 Mandello Gyula irodalmi működése 1888–1905. (Bibliográfia) Budapest 1905; Közgazdasági Lexikon 1–3 köt. Szerk.: Halász S. és Mandello Gy. Bp. 1898–1901.

6 Mandello és egykori tanítványa Somló Bódog kapcsolatára: Mandello Gyula levelei Somló Bódoghoz, OSZK Kézirattár. Mandello Gyula a Közgazdasági Szemle szerkesztőjeként alkalmazta Szabó Ervint a nemzetközi közgazdasági és szociológiai szakirodalom



kurrens bibliográfiájának összeállítójaként. Vö.: Mandello Gy. levele Szabó E.-hez. 1900. dec. 28. In: Szabó Ervin levelezése 1. köt. 1893–1904, Szerk.: *Litván Gy. és Szűcs L.* Budapest 1977, 116.

7 J, 1899. augusztus–szeptember. A Guild 1898-ban megnyitott üzlete a Brook Streeten volt, Ashbee ebben az időben pedig Chelsae-ben lakott. Essex House-nak a műhelyeket magába foglaló 18. századi épületet hívták London keleti részében. A Budapesti Cim- és Lakásjegyzék (X. évfolyam, 1898) adatai alapján Mandello Gyula ebben az időben a Pollack Mihály tervei szerint épített ún. Kappel házában lakott, amely épület átjáróház lévén egyaránt szerepelt Bálvány u. 5. illetve Sas u. 6. számon. Mandello pozsonyi lakását illetően nem áll rendelkezésünkre adat.

8 J, 1900. január.

9 A. Crawford, 1985, 411.

10 W. J. Schweiger: Wiener Werkstätte. Wien 1982, 15.

11 W. J. Schweiger, 1982, 17.

12 A. Crawford, 1985, 411.

13 L. von Hevesi: Acht Jahre Secession. Wien 1906, 289–290.

14 Ashbee Collection, vol. 2. 308–311, 319. London, Victoria and Albert Museum. A műhelyekről hátoldalán Ashbee kézírásával Mandello neve olvasható.

15 A Zeitschrift für Innendekoration (Darmstadt) XII. (1901) februári számának tudósítása közül néhány olyan bútort, mely azonosítható a műhelyfotókkal. W. Fred: Die Wiener Session: VIII. Ausstellung, 26–39. 31. Mahagóni ebédlő: tálaszekrény (Coll. 313.) 40. Női szoba: állótükör (Coll. 308.), öltözőasztal (Coll. 310.). Valószínűsíthető, hogy a fent említetteken kívül az enteriőrök többi darabja is Mandellóék számára készült. A feltételezés alátámasztására azonban mind ez idáig sem fényképet, sem írásos dokumentumot nem sikerült találni.

16 L. von Hevesi, 1906, 290.

17 C. R. Ashbee: Modern English Silverwork. London 1909, 37, 49, 50, 57, 58.

18 P. Vergo: Art in Vienna 1898–1918. London 1975, 132–133.

19 Batthyány E. levele Heller F.-hoz, 1901. jan. 6. In: V. Kondor–Zs. Zöldhelyi-Dedk: P. A. Kropotkin and Count Ervin Batthyány. Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungariae XXIV. (1973) 131.

20 J, 1900, január

21 A. Crawford, 1985, 20–21.

22 V. Kondor–Zs. Zöldhelyi-Dedk, 1973, 132.

23 Batthyány E. levele C. R. Ashbee-hez, J, 1902. november 2. A levélben említett fordítás „Der Freiheit entgegen” cím alatt jelent meg. A fordítóról E. Carpenter is meglehetősen irtó visszamelegzéseiben: My Days and Dreams. London 1916, 269–272.

24 Batthyány E. levele Szabó E.-hez 1902. nov. 10. In: Szabó E. levelezése I. kötet. 1977, 124.

25 J, 1903. február 2.

26 Batthyány E.: E. Carpenter. Huszadik Század IV. (1903) 318–325.

27 Bozoki A.: Anarchista elméletek Magyarországon. Világosság 1985/3 174–178.

28 Ady Endre (Lellei álnéven): Ervin gróf iskolája. Budapesti Napló 1905. szept. 23. I.: Ady E. publicisztikai írásai. Válogatta Vezér Erzsébet. 2. kötet Budapest 1977, 203–204.

29 Dering Yard Visitors' Book, 1904. jún. 7. London, Victoria and Albert Museum

30 A. Crawford, 1985, 128–132.

31 A. Miller: C. R. Ashbee and the Guild of Handicraft. Kézirat, é. n. (1941 körül). London, Victoria and Albert Museum, 120.

32 C. R. Ashbee levele feleségéhez, Janet-hez: J, 1905. június 26.

33 Szász Zs.: A norvég és svéd államkapcsolatok története. Kolozsvár 1902. Szász Zs.: A norvég demokrácia. Kolozsvár 1902.

34 A Budapesti Cim- és Lakásjegyzék XIX. évfolyama (1907–8) említi először Szász Zsombort 1912-ben pedig már nem szerepelt a neve. Szászék az első világháború kitörésekor tértek újra vissza Budapestre, és egy ideig ismét a Stefánia út 22. sz. alatt laktak.

35 J, 1905. június 26.

36 C. R. Ashbee levele feleségéhez, Janet-hez: J, 1905. július 3.

37 Magyar Országos Levéltár, BM res. 1917/3–2333 tétel.

38 Builder's Journal and Architectural Engineer, XXIV. (1906) 56–57. The Builder 98. (1910) 326. Magyar Iparművészet XIII. (1910) 88. A források megegyeznek abban, hogy a telek a Stefánia úton (ma Népszínház út) volt, a pontos helyét egyelőre nem sikerült megállapítani. A. Crawford, 1985, 472. No. 46. a házról mint megépült, de elpusztult épületről beszél.

39 W. Shaw Sparrow: Flats, Urban Houses and Cottage Homes. London 1906, 9. egy budapesti lakás könyvtárszobájának Ashbee által tervezett enteriőrjét közli. Az 1905 körülre datált terv azonban nem képzelhető el az alaprajz alapján a Szász féle házba. Vö.: P. Thornton: The Authentic Decor. London 1984, 371. 502. kép; A. Crawford, 1985, 441. Elképzelhetőnek tartja, hogy a terv Mandello számára készült, bár az egyes bútorok nem azonosíthatók a Szececs-szió 1900-as bécsi kiállításán szerepelt darabokkal.

40 A. Crawford, 1985, 273–274.

41 J, 1905. július 3.

42 C. R. Ashbee levele A. Millerhez Budapestről, 1905. július. Felicity Ashbee tulajdona.

43 Jeszenszky G.: A Times és Magyarország az 1904–1906-os politikai válság idején. OSZK Évkönyve, 1972 Budapest 1975, 371–407.

44 J, 1905. június–július.

45 J, 1905. június 26.

46 J, 1905. június 26.

47 J, 1905. június–július.

48 J, 1905. június–július.

49 J, 1905. június–július

50 Ashbee cikke: The Times 1905. augusztus 29. Vö.: Jeszenszky, 1975, 392.

51 J, 1905. június–július.

52 J, 1905. június–július.

53 C. R. Ashbee levele Benczúr Gyulánéhoz 1910. október 12. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár.

54 W. Crane: An Artist's Reminiscences. London 1907, 478.

55 Charles Holme (Ed.) Special Number of the Studio 1911 Peasant Art in Austria and Hungary.

56 J, 1905. június–július.

57 J, 1905. július 3.

58 J, 1905. június–július.

59 Mandello Gy. levele Somló B.-hoz 1905. augusztus 27. OSZK Kézirattár.

60 Mandello Gy.: Társadalmi Múzeum és munkásstatistika. Budapest 1900; Györfy S.: Társadalmi Múzeum, In: A Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve V–VI. (1966) 161–184.

61 Mandello Gy.: University Extension. Budapest 1904.

62 J, 1905. június–július.

63 J, 1908. április 6.

C. R. Ashbee: Modern English Silverwork. London 1909, 34. kávéskanna, 50. evőeszközök.

64 Iparművészeti Múzeum, Ötvösmesterek ltsz.: 61.930. A szerleget a Studio is reprodukálta, The Studio XIX. (1900) 159, Alan Crawford közlése.

65 Transaction of the Guild and School of Handicraft vol. I. (1890.) An Endeavour towards the Teaching of John Ruskin and William Morris (1901). Conradin: A Philosophical Ballad (1905). A Book of Little Houses and Cottages (1906) Craftsmanship in Competitive Industry (1908) Modern English Silverwork (1909)

66 H. E. von Berlepsch-Valendas: C. R. Ashbee und die Guild of Handicraft. Kunst und Handwerk (München) 58. (1907–8) 101–120. Az írás utal a magyar megrendelés révén Szász Elzára.

67 J, 1910. december 25.

68 A Survey of English Speaking Universities 1912. Kézirat, King's College, Cambridge.

69 Biró M. tervei: Iparművészeti Múzeum, Adattár, Kéziratok 483.

70 J, 1910. június, 1. még: Spiegel Frigyes: Egy szocialista művész, Biró Mihály. Magyar Iparművészet XVI. (1913) 235–237; Németh Lajos szerk.: Magyar művészet 1890–1919. (A magyarországi művészet története 6. Főszerk. Aradi Nóra) Budapest 1981, 456–457.

71 J, 1935. május.

72 Jeszenszky G.: Az elveszett presztízs. Budapest 1986, 22–25.

73 Petrovics Elek: A gödöllői telep kultúrtörékvésiről. Magyar Iparművészet XII. (1909) 7. A művésztelep angol orientációjáról: Geller K.–Keszler K.: A gödöllői művésztelep, Budapest 1987.

74 Leitersdorfer (Lajta) Béla levele Riedl Frigyesnek, London 1899. március 11. OSZK Kézirattár. A levél szerint Lajta 1898 októberében érkezett Londonba, ahol megfeszített erővel dolgozott a lipótvárosi zsidó templom tervpályázatán, amikor megtudta, hogy a pályázatot 1899. február 1-ig meghosszabbították.

75 Kós K.: Guild of Handicraft, In: „Nem spekuláltam, életem...” Válogatta Sas P. Budapest 1983. 50.

## CHARLES ROBERT ASHBEЕ AND HIS HUNGARIAN FRIENDS

Charles Robert Ashbee must have been well-known to the artists and connoisseurs to Hungary around 1900 as his designs were often published by the art journal „Magyar Iparművészet” (Hungarian Applied Arts). Despite that publicity it seems to have fallen into oblivion that one of Ashbee's largest single clients was a Hungarian, Gyula Mandello. It was Alan Crawford, Ashbee's

biographer who first called our attention to that important fact. After having made friends with Mandello, Ashbee got acquainted with Ervin Batthyány and Zsombor Szász. Although there is written evidence to prove that the products of the Guild of Handicraft were sent from England to the Mandello and Szász families, I have failed in my efforts to trace furniture, silverwork or



jewelry connected with those commissions. Thus the so-called Ashbee Journals consisting of the artist's notes, letters and related materials seem to be the only sources available for the time being. On the basis of those manuscripts I have tried to track down and reconstruct the history of Ashbee's contacts with Hungary culminating in his visit to Budapest in 1905.

Ashbee met his first Hungarian client Gyula Mandello in London in 1899. Although by that time the Guild had become a successful enterprise of repute, it was a matter of pure chance that Mandello found the Guild's shop while looking for wedding furniture. At the time Mandello, a distinguished economist, was well-known in professional circles even outside Hungary. He belonged to the progressive group of Hungarian intellectuals called Society of Social Scientists (Társadalomtudományi Társaság). He popularized English concepts in Hungary by writing a pamphlet on the University Extension Movement and giving his support to the activities of the Museum of Social Services modelled on its British equivalent. Mandello shared Ashbee's views not only in matters of art but also on social issues. On the other hand, Ashbee was particularly impressed by the scholar's profound knowledge of Ruskin's ideas. They shared the feeling of mutual respect and sympathy and so in due course Mandello commissioned the English architect to design furniture, silverwork and ex-libris for him. In 1900 a large collection of the Guild's products was shown at the eighth exhibition of the Vienna Secession. Artefacts designed for Mandello formed a considerable part of the exhibits, but it is hard to put one's finger on them now. One can assume that the pictures of the dining room and the boudoir published by the „Zeitschrift für Innendekoration” may very well have been parts of the Mandello's order, because they contain pieces of furniture — a cupboard, a dressing table and a standing mirror — which are identical with the ones in the photographs bearing Mandello's name. Ashbee's „Modern English Silverwork” has preserved some designs for tableware for the Mandello family. The client must have been satisfied with the Guild because his friendship with the artist continued.

Filled with the ambitions of an artist Mandello's former student, count Ervin Batthyány went to Ashbee in 1900. It was mainly the intellectual milieu of the artist's house which attracted him. He became a close friend of Edward Carpenter whose ideas of socialism based on „comradeship” brought pressure to bear on even Ashbee's vision of the Guild. Having returned home Batthyány got in touch with the progressive periodical „Huszadik Század” (Twentieth Century) and he published an article on Carpenter. He also tried to put English ideas into practice by setting up a school for peasant children on his estate in 1905.

It was the summer of the same year when Ashbee visited Hungary at the invitation of Zsombor Szász. The name of the Szász family can be seen in the Guild's Visitors' Book of 1904. It seems most probable that they were in London to buy furniture at the time, because in a letter to his wife dated the time of his visit to the Szászes in 1905, Ashbee made mention of Guild

furniture at his host's home. Having been elected Member of the Hungarian Parliament in 1905, Zsombor Szász, a young gentry from Transylvania moved to the capital with his family. He decided to build a house there and asked Ashbee to come to Budapest. At that time the Guild faced serious financial difficulties and the new commission seemed to be very advantageous. Although the original drawings have not been found, Ashbee's designs for the house have survived in contemporary periodicals. He planned an enlarged version of his houses published in his „Book of Cottages and Little Houses”. There is no evidence to prove that the house was ever built. Szász never applied for permission to build a house and, according to the Street Directory he did not change his address in Budapest. A criminal investigation in 1917 into the financial position of his family on charges of spying for the Britons supports the assumption that Szász did not have enough money to carry out Ashbee's plan.

Ashbee, however, designed a sculpture group for the hall representing the „Spirit of Modern Hungary”. In 1906 its model carved by Alec Miller was exhibited in London. Ashbee gave a detailed description of that composition in a letter to the craftsman.

Ashbee's visit to Hungary coincided with serious government crisis caused by the elections at the time. Ashbee was taken aback by the strong feeling of nationalism he experienced in Szász's circle, Szász himself being a member of the National Party. The winged boy of his composition, placed between the allegorical figures of the Church and the State, was supposed to convey both his client's political aspirations and his own rather romantic view of Hungary, which in his own words was like a „Treasure Trove”. Ashbee was fully aware of the questionable nature of that commission: a foreign architect expected to materialize the ideals of a nationalist Hungarian.

During his visit he met not only politicians and old friends but also artists: László Mednyánszky and Nándor Katona. He was enthusiastic about the collection of folk art in Dezső Malonyay's house.

Ashbee's correspondence and his second short visit to Budapest in 1935 seem to indicate that his friends were dear to him. As there was a strong interest in English art at the turn of the century, the question arises whether Ashbee had any impact on the Hungarian artists of the period. Mihály Biró's activity in the metal workshop of the Guild was only a detour in his career famous as a poster designer. There are stylistic similarities between the buildings of Béla Lajta and those of Ashbee. Visiting London in 1898–99 Lajta may have seen Ashbee's studio flats on Cheyne Walk. The affinities between the Guild of Handicraft and the Gödöllő workshop can be accounted for Ruskinian philosophy in common with both of them.

The conclusion is that Ashbee had mostly business and friendly contacts in Hungary. His ideas, however, must have appealed to Hungarian artists, as even as late as 1923 Károly Kós referred to his activity as an example to be followed.



# KUTATÁS

## MUNKÁCSY IN AMERICA NEW LIGHT ON *CHRIST BEFORE PILATE*

Every year at Easter time crowds gather in the stately „Grand Court” of John Wanamaker's department store in Philadelphia, Pennsylvania. They gaze up at a huge painting that hangs, brightly illuminated, at the level of the second floor. A bust of the artist is displayed nearby (Fig. 1).

The name of the painter is now quite unfamiliar to the American public. Religious paintings are on view in many Philadelphia churches and museums without attracting unusual attention. There is clearly something special about this picture that impressed these perennial crowds.

The story of the manifold associations between Munkácsy and the United States of America is told here for the first time.[1]

It is known that an American „discovered” the obscure art student Munkácsy in Düsseldorf and bought *The Last Day of a Condemned Man* (Fig. 3) for 2,000

Thalers from the young Hungarian. He was William P. Wiltach, a Philadelphia hardware merchant, who amassed a large collection of paintings on three European trips in 1868, 1869 and 1870.[2] Before having Munkácsy's painting shipped to America, Wiltach permitted the artist to submit it to the Paris Salon of 1870. The winning of the Gold Medal and the resultant phenomenal career are of course familiar events.

It is not so well-known that Munkácsy's shrewd dealer Sedelmeyer began to cultivate the lucrative American market in 1877. Edward Strahan[3] published *The Art Treasures of America*, „being the choicest works of art in the public and private collections of North America”, between 1879 and 1882. These six lavish volumes already listed 17 works by Munkácsy in the collections of William H. Vanderbilt, Mrs A. T. Stewart, John Wolfe, Samuel Hawk, Erwin Davis, and Robert Lenox Kennedy in New York, and of Mrs W. P. Wiltach and A. J.



1. *Christ Before Pilate* on display at Eastertime 1983. John Wanamaker's Department Store, Philadelphia — A Krisztus Pilátus előtt bemutatása húsvétkor John Wanamaker áruházában. Philadelphia, 1983





2. Christ on Calvary (oil on canvas, 460×712 cm) on display at John Wanamaker's store, Philadelphia, 1978 — A Golgota (olaj, vászon, 460×712 cm) bemutatása John Wanamaker áruházában. Philadelphia, 1978





3. Mihály Munkácsy: *The Last Day of a Condemned Man*, 1870. Oil on wood panel, 139 × 193,5 cm. Hungarian National Gallery, Inv. No. 65.54 T — Munkácsy Mihály: *Siralomház*, 1870. Olaj, fa, 139 × 193,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 65.54 T

Antelo in Philadelphia. Later there would be many more prominent American purchasers of Munkácsy paintings including William Astor, Henry G. Marquand, Jay Gould, August Belmont, Catharine Lorillard Wolfe, and John Fiske of New York, Henry C. Gibson of Philadelphia, William T. Walters of Baltimore, H. B. Hurlbut of Cleveland, Russell A. Alger of Detroit, and Potter Palmer of Chicago.

After the success of *Milton and his Daughters*,<sup>[4]</sup> (Fig. 4) Sedelmeyer and Munkácsy were discussing the next major work on a Spring evening in 1880. Sedelmeyer wrote:

„Suddenly I had an idea. Why shouldn't we choose the greatest martyr of all times, Christ, the God-man who died for all mankind? A scene from His Passion story! Munkácsy hesitated: Yes, but this would be a religious picture the like of which had already been painted a thousand times! How could one create something new on this old subject?”<sup>[5]</sup>

The dealer had the answer: a historical painting in the realistic spirit of Ernest Renan's *Life of Jesus*, a best selling book since 1863!

Sedelmeyer does not mention the following episode in Part 5 of Leo Tolstoy's novel *Anna Karenina* about a Russian artist in Italy: „Did you see Mikhailov's picture?” he said... indicating an article on the Russian painter, who... had just finished a picture that rumors had been circulating about for a long time... ‘Yes, I did’ replied Golenishchev, ‘Of course he's not devoid of talent, but he's in a completely false tendency. It's all that same Ivanov—Strauss—Renan<sup>[6]</sup> attitude toward Christ and religious painting.’ ‘What's the pic-

ture about?’ asked Anna. ‘Christ Before Pilate, Christ is portrayed as a Jew, with all the realism of the new school.’”

Anna and her lover Vronsky visit Mikhailov's studio to view the painting.<sup>[7]</sup> „What a remarkable expression Christ has!” said Anna. She liked the expression best of all she saw; she felt it was the center of the painting, so that praising it would be particularly pleasing to the artist. ‘You can see he's sorry for Pilate.’... ‘Yes, amazing mastery!’ said Vronsky. ‘How clearly those figures in the background stand out!’” After much discussion, Vronsky buys the sensational painting from the artist Mikhailov.

Thus, it is evident that *Anna Karenina* is the source of Sedelmeyer's „idea” and Munkácsy's most famous painting.<sup>[8]</sup> Surprisingly, no one seems to have noted this connection before now.

This episode in *Anna Karenina* was written in the late 1870s, and no French translation of the novel was available in 1880. There must have been a Russian who told the story to Sedelmeyer. Russians were among the cosmopolitan guests who frequented the Palais Munkácsy, as were many authors. The novelist Turgenev, a friend of Tolstoy, was living in Paris at that time and may have been the intermediary. Another possible link is the Russian sculptor Mark Matveyevich Antokolsky (1843—1902) who had done a realistic statue of Christ; he moved from St. Petersburg to Paris in 1880. The American sculptor Moses Ezekiel (1844—1917) knew Antokolsky and Munkácsy in Paris.<sup>[9]</sup> Both Ezekiel and Munkácsy portrayed Franz Liszt.

The overwhelming success and fame of *Christ Before*





4. Mihály Munkácsy: *Milton Dictating „Paradise Lost” to his Daughters*, 1877. Oil on canvas, 210×300 cm. New York Public Library — Munkácsy Mihály: *Milton*, 1877. Olaj, vászon, 210×300 cm. New York Public Library



5. John Wanamaker. Monument by John Massey Rhind, 1923. Philadelphia — John Wanamaker szobra John Massey Rhindtől, 1923. Philadelphia

*Pilate* throughout Europe will not be recapitulated here. Exhibitions of a single painting for an admission charge was fairly common in the 19th Century[10] but no such event, before or since, matched the fantastic excitement of the *Christ Before Pilate* tour (1881—1884). The picture was regarded as the greatest modern work of art in the world, and Munkácsy was hailed everywhere as the greatest living artist, the peer of Michelangelo and Rembrandt. This is a documented fact because Sedelmeyer and Company published a large folio volume *Christ Before Pilate* (Paris and New York, 1886) which reprinted facsimiles of hundreds of wildly enthusiastic reviews in many languages. It is particularly striking that Roman Catholics, Protestants, Jews, and Atheists alike praised the masterpiece. Munkácsy was now so famous throughout the world that a letter from an American admirer addressed only to „Munkácsy, Europe” was delivered to the artists’ residence in Paris.[11]

In 1886 Sedelmeyer announced that many European cities were clamoring to see *Christ Before Pilate* but that the painting would next be shown in America „because a debt of due gratitude has to be paid to the U. S. whose art patrons were among the first to recognize the genius of the artist... If Hungary is his native home and France his artistic home, America is gradually becoming the lasting home of his works.”[12] Munkácsy’s American journey, carefully managed by Sedelmeyer, resembled the visit of a monarch. Though the artist was a modest man, Sedelmeyer seems to have made sure that Munkácsy met only rich Americans. The artist’s arrival in America on November 15th, 1886, was front page news in New York. A welcoming committee chartered a



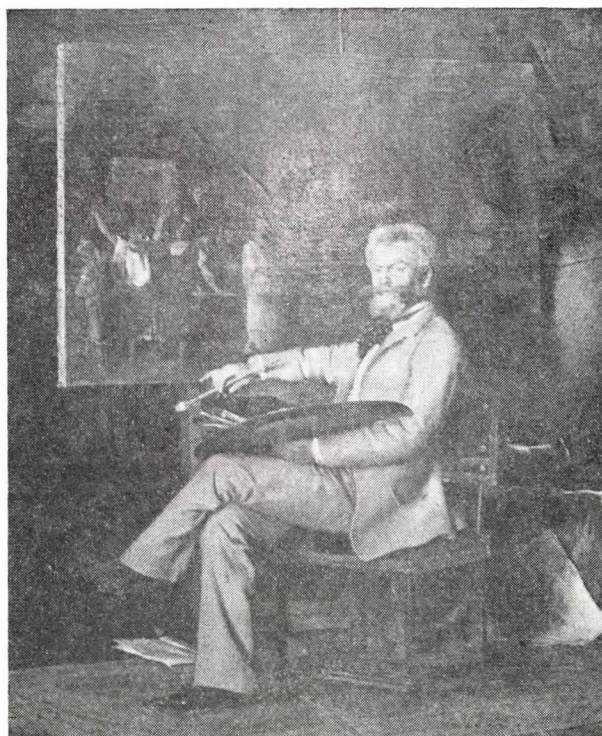
steamboat to take Munkácsy off the French liner *La Champagne* at Sandy Hook, a cape outside New York's harbor, so that the great man did not have to disembark with ordinary passengers. The painter was described as „tall and massive, completely grey; his age is 43 but he looks at least 12 years more”. [13] He had been „terribly ill” on the Atlantic crossing and did not speak English.

Two days later Munkácsy opened the exhibition of *Christ Before Pilate* at the New York Tabernacle, an auditorium, to the usual acclaim. Surprisingly, the *New York Times* published a sharply sarcastic account of this occasion. The anonymous reporter wrote of „money getting next to godliness”. He noted the presence of numerous clergymen who were already planning to „allude to the picture at more or less length in the sermon next Sunday”. The „star picture” was being advertised like the star Sarah Bernhardt with „push, exaggeration, crude puffery and calcium light”. [14]

No such critical words were heard on November 23rd when New York honored Munkácsy by a banquet at Delmonico's, the city's finest restaurant. Joseph Pulitzer, the Hungarian-born publisher of the *New York World*, presided, flanked by Abram S. Hewitt, the Mayor-elect of New York, and the guest of honor. Pulitzer began:

„Gentlemen, we have met tonight to honor M. Mihály Munkácsy because he is a great artist and also because he is a stranger in this great Republic and needs a hospitable welcome. We welcome you, Sir, because true Americans, having no aristocracy, are ready to worship the aristocracy of virtue and the royalty of genius.” He closed by saying: „Tonight we are all Hungarians — we are all Americans.” [15]

Among the other speakers were the Reverend Henry Ward Beecher, the most famous preacher in the U. S., and Chauncey M. Depew, President of the New York Central Railroad and noted as a witty orator. The prominent guests at the banquet included Cyrus Field, capi-

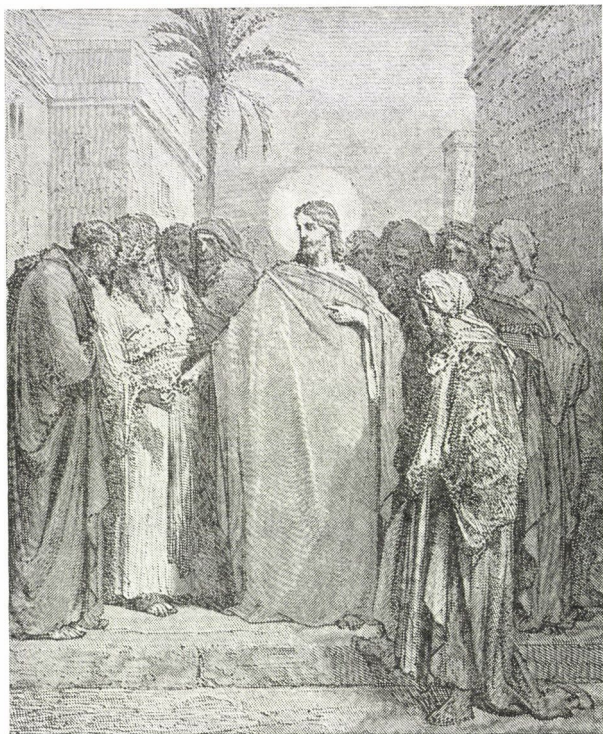


6. Hans Temple: Portrait of Munkácsy, 1887. John Wanamaker Art Collection, Philadelphia (till 1988) — Hans Temple: Munkácsy képmása, 1887. John Wanamaker Gyűjtemény, Philadelphia (1988-ig)



7. Mihály Munkácsy: *Christ Before Pilate*, 1880—1881. Oil on canvas, 417×636 cm. John Wanamaker Collection, Philadelphia (till 1988) — Munkácsy Mihály: *Krisztus Pilátus előtt*, 1880—1881. Olaj, vászon, 417×636 cm. John Wanamaker Gyűjtemény, Philadelphia (1988-ig)





8. Christ and the Tribute Money from Gustave Doré, *La Sainte Bible*, 1865 — Az Adógaras Gustave Doré metszet-sorozatából: *La Sainte Bible*, 1865

talist and promoter of the first transatlantic cable, the diplomat and editor Whitelaw Reid, the German-American statesman Carl Schurz, the financier and publisher Leonard Jerome,[16] the banker Levi P. Morton.[17]

After two weeks in New York Munkácsy travelled to Washington where he called on the President of the United States, Grover Cleveland, at the White House. Cleveland could speak only English, and Munkácsy could not; it is not known what the politician and the artist said at their meeting. Munkácsy also visited the millionaire art collector William Wilson Corcoran[18] and the famous historian George Bancroft. On December 14th, William Collins Whitney, U. S. Secretary of the Navy and the most lavish host in Washington, gave a banquet in honor of Munkácsy. It was „an elaborate feast” of roast beef, turkey, turtle and duck. The center of the table was „heaped with ferns” and, in a blatant allusion to Munkácsy’s religious painting, covered by „a crimson altar cloth”[19] as if this dinner party were a sacramental ceremony. The artist then returned to New York with stops at Baltimore and Niagara Falls. The painter Albert Bierstadt lent Munkácsy his studio where he painted portraits of Dr. James McCosh, a Presbyterian clergyman and President of Princeton University,[20] and of Kate Davis Pulitzer.[21] It was reported that Munkácsy also painted Henry Gurdon Marquand, financier and President of the Metropolitan Museum of Art in New York, but no record of such a portrait can be found. Before Christmas Pulitzer entertained Munkácsy at his house. Among additional celebrities at this dinner were Governor Hill of the State of New York, the banker August Belmont,[22] and U. S. Senator William Maxwell Evarts.

On New Year’s Eve there was still another banquet at Delmonico’s; the menus were in the shape of an artist’s palette. The dinner was attended by eleven



9. Mihály Munkácsy: *Milton. Version*, 1878. Oil on canvas, 93×122 cm. Hungarian National Gallery, Inv. No. 69.128 T  
— Munkácsy Mihály: *Milton. Redukció*, 1878. Olaj, vászon, 93×122 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 69.128 T





10. Mihály Munkácsy: *Christ Before Pilate*. Version, 1881. Oil on canvas, 218×324 cm. Hungarian National Gallery, Inv. No. FK 4812 — Munkácsy Mihály: *Krisztus Pildtus előtt*. Redukció, 1881. Olaj vászon, 218×324 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. FK 4812

prominent Americans: the artists Albert Bierstadt,[23] and Daniel Huntington,[24] the Rev. Henry Ward Beecher,[25] the statesman Carl Schurz, the newspaper publishers Pulitzer and Reid, the financiers Perry Belmont, Jesse Seligman, Chauncey M. Depew and Darius Ogden Mills, and Mayor-elect Hewitt. They were described as „intimate friends” of the artist. On New Year’s Day 1887 a Hungarian gypsy band was on the pier and played the specially composed *Munkácsy March* as the painter boarded *La Bretagne* and sailed for France.

The *New York Times* had mocked that the American tour was Munkácsy’s last chance because his dealer had been unable to sell *Christ Before Pilate* in Europe. The newspaper underestimated Sedelmeyer. The profitable European tour[26] had been planned to increase the painting’s fame and value. Now the time was ripe for the big sale. On February 10th, 1887, it was announced that John Wanamaker of Philadelphia had acquired *Christ Before Pilate*. The price was not disclosed at that time but it was rumored to be the highest ever paid for a work by a living painter. It was indeed: Wanamaker paid \$160,000, equivalent to about \$2,000,000 now. In 1888 Wanamaker also bought the companion painting *Christ on Calvary*[27] (Fig. 2) for the record sum of \$175,000. This work had also made a triumphal tour of Europe, and Sedelmeyer was again able to publish a folio volume with hundreds of laudatory reviews in several languages. However, *Christ on Calvary* did not quite equal the fame of Munkácsy’s earlier biblical painting. The familiar crucifixion scene invited comparison with the greatest Old Masters, and Munkácsy’s version may have looked somewhat coarse to sensitive viewers.[28]

Among 19th Century American capitalists John Wanamaker (1838–1922) (Fig. 5) is a progressive figure. Like Munkácsy, Wanamaker began to work early; his father operated a small brickyard in Philadelphia, and

the boy started to earn money at the age of nine. He was now America’s foremost merchant, the pioneer of modern retailing and advertising, a multimillionaire, an international philanthropist, and an advocate for reform in the reactionary Republican Party. In his forties, these many activities could not absorb Wanamaker’s energy, and he also began to travel and to collect art. He was sincerely religious[29] and surely moved by Munkácsy’s pictures. The „merchant prince” and the „prince of painters” met only once when Wanamaker visited Munkácsy at Château Colpach in 1887. Later Wanamaker acquired a striking portrait of Munkácsy by the Viennese painter Hans Temple (Fig. 6). It shows Munkácsy posing in front of the quarter-size version of *Christ Before Pilate* that is now in the Hungarian National Gallery. After Munkácsy’s death the widow sent the painter’s palette to his American friend John Wanamaker.

Wanamaker kept the Munkácsy paintings at „Lindenhurst”, his country estate near Philadelphia. He was proud to show the crowning jewels of his art collection at the International Expositions of Paris in 1889 and Chicago of 1893 where more millions of people admired the two celebrated works. On the evening of February 9th, 1907, Wanamaker was at his town house in Philadelphia when he was informed by telephone that Lindenhurst, 18 kilometers distant, was on fire. Wanamaker’s instructions were simple: „Save the Munkácsys first of all!” Courageous neighbors rushed into the burning house, cut the two huge canvasses from the frames and put them into a stable. The house, several Old Master paintings and a rare book collection were destroyed in the blaze; the loss was estimated at \$1,500,000.

After the completion of his splendid new department store in 1911[30] Wanamaker kept the Munkácsy paintings in this fire-resistant building and exhibited them every Easter for two weeks.[31]





11. Mihály Munkácsy: *Christ on Calvary*. Version, 1883. Oil on canvas, 216 × 337 cm. Hungarian National Gallery, Inv. No. 56.6 — Munkácsy Mihály: *Golgota*. Redukció, 1883. Olaj, vászon, 216 × 337 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 56.6

With *Christ Before Pilate* (Fig. 7) Munkácsy created his most effective composition and staged a dramatic confrontation. Standing Jesus and seated Pontius Pilatus face each other silently while the high priest Caiaphas harangues the Procurator of Judaea. Turbaned Pharisees occupy reserved seats in the foreground, and a mob fills the hall. Little needs to be said on the iconographical sources of the work. *Christ Before Pilate* was a fairly familiar subject in earlier centuries. Tintoretto's painting of 1567 is perhaps the best known version (Venice, Scuola di San Rocco).<sup>[32]</sup> The scene was often used as a pretext for virulent Jewbaiting. Munkácsy probably saw few such pictures, and he certainly did not imitate them. In the manner of the French Orientalist School, Munkácsy represented the ancient Hebrews as 19th Century Palestinians with their headcloths. The influence of Gustave Doré's immensely popular Bible illustrations of 1865 is clearly evident (Fig. 8).<sup>[33]</sup> The motif of the Roman soldier who holds back the crowd with his lance, derives from Doré's once celebrated painting *Christ Leaving the Praetorium* of 1872.

After Munkácsy's death his fame in Western Europe and America faded almost as rapidly as it had come thirty years before. The standard art history textbook of the new century took a critical view of his masterpiece:

„*Christ Before Pilate* made a triumphal journey through the capitals of Europe, and when we were young people we all stood before it in amazement and admiration . . . The picture makes a considerable impression. It is executed by the most sophisticated means in every respect . . . But when we view the painting long and carefully . . . we become aware of a certain forced and artificial character, of exaggeration throughout. It lacks the simplicity that comes from the heart and speaks to the heart.”<sup>[34]</sup>

Perneczky's book aptly compared the launching of *Christ Before Pilate* to a Hollywood „super-produce-

tion.”<sup>[35]</sup> Sedelmeyer did indeed anticipate some publicity methods of the American film industry including the „personal appearance tour” of the star. Historicizing and narrative paintings of the 19th Century continued to influence Hollywood's „epics” or „spectaculars” in „wide screen” format. Scenes in biblical films like *The Robe* (1953) and *Barabbas* (1962) are strikingly similar to *Christ Before Pilate*.<sup>[36]</sup>

Through many decades when the upper classes were taught to sneer at 19th Century academic and storytelling painting, the common people of Philadelphia continued to admire the Munkácsy works.<sup>[37]</sup> The location at the very center of the large city was ideal. In a single visit to John Wanamaker's treasure house the shoppers could buy Easter finery and gaze upon the celebrated paintings.

*Christ Before Pilate* was once famous for its „awe-inspiring realism”<sup>[38]</sup> reflected in a classic anecdote: „A mother stood far back in the crowd before the painting. She lifted up her little one and asked: 'Can you see now?' The child cried: 'Yes, I see but I don't hear!'”<sup>[39]</sup>

Yet, mere realism is not sensational in a time of color photography and television. The enduring appeal of this painting has deeper roots. Henri de Blowitz, the famous correspondent of the London *Times*, reported in 1881: „That Munkácsy has not attempted to paint what is called a divine figure, has given rise to discussion. 'I should never have ventured to paint a divine figure', he says, 'for what is divine cannot be painted . . . I wished to paint a God who has assumed human form.'”

The *Berliner Tageblatt* made the same point in 1884: „Munkácsy has replaced the halo of divine origin by an expression of human idealism.”

A modern scholar still finds a prevalence of this view: „There is a widespread desire for a realistic rather than an idealised representation of Jesus. The traditional



portraiture no longer satisfies: it is too baffling in its apparent contradiction of the terms of our existence... We might be living in the second half of the twentieth century, but the... need remained for a human embodiment of the deity.”[40]

Thus, *Christ Before Pilate* proved an appropriate image for a secular age. It stills appeals to the masses who profess Christianity but do not believe in miracles.

John Maass

## NOTES

1 References to Munkácsy's American journey in European biographies are very brief and inaccurate.

2 Wilstach's widow left the collection to the Philadelphia Museum of Art.

3 Pseudonym of Earl Shinn, a Philadelphia artists and writer.

4 Bought by Robert Lenox Kennedy who presented it to the Lenox Library in New York.

5 From *Charles Sedelmeyer*: M. von Munkacsy, Paris, 1914, p. 21, as quoted in the German language edition of *Géza Perneczky*: Munkácsy, Budapest, n.d., p. 44. English translation by John Maass.

6 The references are to Alexander Andreyevich Ivanov (1806–1858) and his painting *Christ Appearing to the People* (1834), and to David Friedrich Strauss, the author of *The Life of Jesus* (1835).

7 Tolstoy patterned the fictional artist Mikhailov after Ivan Nikolaievich Kramskoy (1837–1887) whose works include *Christ in the Wilderness* (1872) and a *Portrait of Tolstoy* (1873).

8 Nikolai Nikolaievich Gay (1831–1894) also painted a realistic *Christ and Pilate* (1890) inspired by the episode in *Anna Karenina*. Gay also painted a *Portrait of Tolstoy* (1884).

9 See *Moses Jacob Ezekiel*: Memoirs from the Baths of Diocletian, Detroit, 1975, p. 255. Prof. John Lukacs confirmed that Antokolsky was a member of Munkácsy's circle in Paris; see *Justh, Zsigmond*: Naplója és Levelei, Budapest, 1977.

10 European and American instances include: Jacques-Louis David, *The Intervention of the Sabine Women*; Benjamin West, *Christ Healing the Sick*; John Trumbull, *The Declaration of Independence*; Emanuel Leutze, *Washington Crossing the Delaware*; Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes*; Hans Makart, *Entry of Charles the Fifth into Antwerp*.

11 According to F. Walther Ilges: M. von Munkacsy, Bielefeld and Leipzig, 1899, p. 93.

12 *Sedelmeyer and Company*: *Christ Before Pilate*, Paris and New York, 1886.

13 *New York Times*, Nov. 16th, 1886.

14 *Ibid.*, Nov. 18th, 1886.

15 W. A. Swanberg: Pulitzer, New York, 1967, p. 147.

16 Jerome was the maternal grandfather of the British statesman Winston S. Churchill.

17 Morton was Vice President of the United States 1889–1893.

18 He founded the Corcoran Gallery of Art in Washington.

19 *New York Times*, Dec. 15th, 1886.

20 The portrait of McCosh is now at the University Club in New York.

21 The portrait of the beautiful Mrs' Pulitzer was destroyed when the Pulitzer house in New York burned in 1900.

22 Belmont was Austrian Consul in New York 1844–1850 but he resigned in protest against the Austrian government's harsh policy in Hungary.

23 Bierstadt was a highly successful landscape painter; like Munkácsy he had studied in Düsseldorf (1853–1856).

24 Huntington was President of the National Academy of Design.

25 Beecher died two months later.

26 Sedelmeyer did not only charge admission but sold etchings of *Christ Before Pilate* in three sizes.

27 The painting was known in Europe as *Golgotha*.

28 The third picture in the Passion trilogy, *Ecce Homo* (1895), now in Debrecen, shows a sharp decline in Munkácsy's health and abilities.

29 At the age of 20 Wanamaker founded a „Sunday School” and taught Bible classes there for 62 years.

30 Wanamaker was an influential figure in the Republican Party, and the President of the United States, William Howard Taft, travelled from Washington to Philadelphia to dedicate the new store building.

31 Perneczky's and Székely's books on Munkácsy erroneously state that *Christ Before Pilate* is in „a department store chapel.” The store has no chapel.

32 Some other notable version are: Byzantine mosaic, c.525, Ravenna. Master of Naumburg, sculpture, c.1260, Cathedral, Naumburg. Holbein the Elder, altar painting, 1501, Stadel Institute, Frankfurt. Master of St. Severin, painting, c.1510, Wallraf-Richartz Museum, Cologne. Samuel van Hoogstraten, drawing, c.1660, Morgan Library, New York (The composition happens to resemble Munkácsy's).

33 Note, however, the traditional halo of Doré's Christ and its conspicuous absence from Munkácsy's Jesus.

34 Friedrich Haack: *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*, 3rd Ed., Esslingen, 1909, pp. 262–263. This was the final volume of the influential *Lübke-Senraue* History of Art. English translation by John Maass.

35 *Perneczky*; op. cit., pp. 42–43.

36 It is noteworthy that three Hungarians were prominently associated with the production of spectacular Hollywood films on biblical and ancient Roman themes: *Ben Hur*, *Cleopatra*, *The Egyptian*, *Noah's Ark*, *Quo Vadis*. They were Mihály Kertész, Endre Marton and Miklós Rózsa.

37 With the general re-evaluation of 19th Century art, there seems to be some revival of interest in Munkácsy's work in America, too. In the late 1970s one of Munkácsy's most banal salon pictures, *Two Families*, was sold at auction in New York for over \$30,000.

38 *Newcastle Echo*, 1884.

39 *Vienna Fremdenblatt*, 1881.

40 Hugh J. Schonfield: *The Passover Plot: New Light on the History of Jesus*, New York, 1965, pp. 10 and 12–13.

41 *Christ Before Pilate* was sold at auction for \$60,000 by Sotheby's in New York on February 24, 1988. At the same auction *Christ on Calvary* and *Portarit* of Munkácsy by Temple were also sold.

## MUNKÁCSY AMERIKÁBAN A KRISZTUS PILÁTUS ELŐTT ÚJ MEGVILÁGÍTÁSBAN

Minden évben húsvét időszakában a pennsylvaniai Philadelphiában, John Wanamaker áruházának impozáns „Nagy Csarnokában” tömegek gyűlnek össze, hogy abban az óriási nagy képen gyönyörködjenek, amely ragyogóan megvilágítva a második emelet magasságában van felfüggesztve. Közéleben látható a művészről készült szoborportré (1. kép).

A festő neve manapság már teljesen ismeretlen az amerikai közönség számára. A philadelphiai templomokban és múzeumokban több vallásos tárgyú kép is látható anélkül, hogy különösebb érdeklődést keltene az embekekben. Ennek a képnek viszont szokatlanul nagy a hatása.

Ez írás keretében első ízben ismertetjük azokat a sokrétű kapcsolatokat, amelyek Munkácsyt az Egyesült Államokhoz fűzték.[1]

Ismert tény, hogy egy amerikai volt az, aki Düsseldorfban Munkácsyt, az ismeretlen magyar művésznövendéket „felfedezte” és 2000 tallérért megvásárolta tőle a

*Siralomház* (3. kép) című festményét. Az amerikai neve William P. Wilstach volt, egy philadelphiai vas- és fémműves kereskedő, aki három európai útja során 1868-ban, 1869-ben és 1870-ben nagyszabású, értékes festményekből álló gyűjteményre tett szert.[2] Mielőtt a festményt Amerikába vitette volna, Wilstach megengedte Munkácsynak, hogy képét 1870-ben Párizsban, a Salonban kiállítsa. Közismert az is, hogy a festményt aranyéremmel tüntették ki és ezt követően Munkácsy milyen tüntetéses művészi pályát futott be.

Kevésbé ismert azonban az a tény, hogy Munkácsy ravasz műkereskedője, Sedelmeyer 1877-ben a jövedelmező amerikai piac felé fordította figyelmét. Edward Strahan[3] „The Art Treasures of America” címmel kiadott könyve felsorolja „Észak-Amerika köz- és magángyűjteményeinek legszebb műkincseit” 1879 és 1882 között. Ez a gazdag, hat kötetnyi kiadvány már tizenhét Munkácsy művet sorol fel, amelyek William H. Vanderbilt, Mrs. A. T. Stewart, John Wolfe, Samuel Hawk, Er-



win Davis, Robert Lenox Kennedy New York-i és Mrs W. P. Wilstach, valamint A. J. Antelo philadelphiai gyűjteményében találhatók. Később további kiváló gyűjtők vásároltak Munkácsy festményt, így William Astor, Henry G. Marquand, Jay Gould, August Belmont, Catharine Lorillard Wolfe és John Fiske New York-ban, Henry C. Gibson Philadelphiában, William T. Walters Baltimore-ban, H. B. Hurlbut Clevelandben, Russel A. Alger Detroitban és Potter Palmer Chicagóban.

A *Milton*[4] (4. kép) sikere után, az 1880. év tavaszának egyik estéjén Munkácsy és Sedelmeyer az elkövetkezendő nagy fontosságú művészi feladatról beszélgetett. Sedelmeyer a következőképpen írt erről: „Ekkor hirtelen eszembe ötlött: Miért ne válasszuk minden idők legnagyobb vértanúját, Krisztust, az Istenembert, aki az egész emberiségért halt meg? Egy jelenetet szenvedésének történetéből! Munkácsy meglehetősen: Igen, de hiszen ez egy szentkép lenne, amit már ezerszer megfestettek! Hogyan lehetne a tárgyból valami újat alkotni?”[5]

A műkereskedő talált erre választ. Alkosson egy olyan történelmi képet, amely Ernest Renan 1863-ban megjelent és azóta nagyon népszerű Jézus élete című könyvének realiztikus szellemében fogant.

Sedelmeyer azonban nem említi azt az alábbi epizódot, amely Tolsztoj Anna Karenina című regényének 5. részében egy Olaszországban élő orosz művészről szól: „— Láttam Mihajlov képét? — kérdezte, s egy frissen érkezett orosz újságot adott oda neki s megmutatta az orosz festőről szóló cikket. . . — Most végzett be egy képet, amelyet régen emlegetnek már. . .

— Láttam — felelt Golenyiszev. — Nem tehetségtelen, persze, de az iránya teljesen hamis. Még mindig Ivanov-Strauss-Renan[6] módján fogja fel Krisztust és az egyházi festészetet.

— Mit ábrázol a kép? — kérdezte Anna.

— Krisztust Pilátus előtt. Krisztust, mint zsidót állítja oda, az új iskola minden realizmusával.” Anna szerelmével Vronszkijjal elmegy Mihajlov műtermébe, hogy megnézzék a festményt.[7]

„— Milyen csodálatos Krisztus arkifejezése! — mondta Anna. Mindabból, amit látott, ez az arc tetszett meg neki legjobban; a képnek, érezte, ez a középpontja, a művésznek is ez a dicséret eshet legjobban. — Látszik, hogy sajnálja Pilátust. . .

— Igen, csodálatos mestermű! — mondta Vronszkij.

— Hogy kiemelkednek a háttérben azok az alakok!”

Végül is sok vita után Vronszkij megvásárolja a szenzációs festményt Mihajlov festőművésztől.

Ezek után nyilvánvalóan látszik, hogy Sedelmeyer „ötletének” és Munkácsy legismertebb festményének forrása Tolsztoj regénye, az Anna Karenina.[8] Meglepő, hogy ez idáig senkinek sem tűnt fel ez a kapcsolat.

A regényt és benne ezt az epizódot Tolsztoj az 1870-es évek vége felé írta, de 1880-ban még nem volt francia fordítása. Sedelmeyer bizonyára egy oroszról hallhatta ezt a történetet. Munkácsy palotájában a kozmopolita vendégek között sok író és sok orosz is jelen volt. A regényíró Turgenev, Tolsztoj barátja, abban az időben Párizsban élt — feltehetően ő is lehetett közvetítő. Egy másik valószínű kapcsolat az orosz szobrász, Mark Matvejevics Antokolszkij (1843—1902) személye lehetett. Ő egy realiztikus felfogású Krisztus szobrot is mintázott. Antokolszkij 1880-ban költözött Szentpétervárról Párizsba. Az amerikai szobrász Moses Ezekiel (1844—1917) mind Munkácsyval, mind Antokolszkijjal Párizsban találkozott.[9] Ezekiel és Munkácsy is készített portrét Liszt Ferencről.

Nincs szándékunk a *Krisztus Pilátus előtt* festmény mindent felülmutató sikerét és híret ismertetni. Egyetlen festmény szóló kiállítása belépődíj ellenében, nem volt ritka esemény a 19. században,[10] de sem azt megelőzően, sem azóta nem kísérté hasonló túlhajtott érdeklődés egy kép útját, mint a *Krisztus Pilátus előtt* bemutatását 1881—1884 között. A képet a világ legnagyobb modern műalkotásának tekintették, Munkácsyt pedig a legnagyobb élő művészként, Michelangelóval és Rembrandttal egyenrangú alkotóként üdvözlöttek. Ez nem szóbeszéd csupán, de dokumentált tény, mivel Sedelmeyer és Társa

egy nagy, ívrét méretű kötetet adott ki *Christ Before Pilate* (Krisztus Pilátus előtt) (Paris and New York, 1886) címen, amely a százával megjelent elragadtatót ismeretetés faksimiléjét tette közre számos nyelven. Az is különösen meglepő, hogy római katolikusok, protestánsok, zsidók és ateisták egyformán dicsérték a mesterművet. Munkácsy világraszóló hírnevét az is bizonyítja, hogy egy amerikai csodálójának levele ezzel a címmel, hogy „Munkácsy, Európa” eljutott a mester párizsi otthonába.[11]

1886-ban Sedelmeyer bejelentette, hogy bár sok európai város szeretné megnézni a festményt, a közeljövőben mégis Amerikában mutatják be, „mivel kötelező hála illeti azt az Amerikát, amelynek műpártolói elsőként ismerték fel a művész zsenialitását. . . . Ha Magyarországot szülőföldjének tekintjük, Franciaországot pedig művészi otthonának, egyre inkább Amerika lesz alkotásainak maradandó otthona.”[12] Sedelmeyer nagy gonddal készítette elő Munkácsy amerikai útját, amely egy fejedelem látogatásához volt hasonló. S bár a művész szerény ember volt, Sedelmeyer úgy intézte, hogy a mester csak gazdag amerikaiakkal találkozzon. Amikor Munkácsy 1886. november 15-én megérkezett Amerikába, New Yorkban az újságok címlapjaikon adtak hírt az eseményről. Az üdvözlő bizottság bérelt gőzhajón ment a New York kikötőjén kívül fekvő Sandy Hookba, hogy a La Champagne nevű francia óceánjárón érkezett Munkácsynak ne kelljen a többi rendes utassal együtt kiszállni a nagy forgalmú kikötőben. Megírták, hogy a festő „magas, masszív alkatú, teljesen ősz és bár 43 éves, legalább 12 évvel néz ki idősebbnek”.[13] A tengeri út alatt „borzasztó rosszul” volt, és nem beszél angolul.

Két nappal később Munkácsy, a szokásos ujjongó tetzésnyilvánítás közepette megnyitotta a *Krisztus Pilátus előtt* kiállítását a New York-i Tabernacle nevű auditoriumban. Meglepő, hogy a New York Times egy élesen bíráló szarkasztikus beszámolót közölt erről az alkalomról. A névtelen riporter szerint az esemény „az áhitatosság ürügyén pénzszerzés” jellegű volt. Megemlítette annak a számos egyházi férfinak a jelenlétét és szándékát, hogy a „következő vasárnapon tartandó prédikációikban hogyan és milyen hosszan tegyenek majd említést a képről”. A „sztár festményt” a sztár Sarah Bernharthoz hasonló „tolakodással, rikító csinnadrattával és mesterséges megvilágítással” reklámozták.[14]

Hasonló kritikus hang nem hangzott el azonban azon a banketten, amellyel november 23-án, Delmoniconál, a város legjobb vendéglőjében New York Munkácsyt üdvözlölte. Joseph Pulitzer, a New York World magyar szültesű kiadója elnökölt a banketten, egyik oldalán New York város polgármestere Abram S. Hewitt, másik oldalán az ünnepelt Munkácsy ült. Köszöntő beszédét Pulitzer így kezdte: „Uraim, ma este azért jöttünk össze, hogy tisztelőnket fejezzük ki Munkácsy Mihály iránt, nemcsak azért, mert nagy művész, de azért is, hogy mint ennek a nagy köztársaságnak látogatója, szíves fogadtatásban részesüljön. Szívesen látjuk Önt Uram, mivel mint igaz amerikaiak, akiknél arisztokrácia nem létezik, készek vagyunk Önben az érény arisztokráciáját és a szellem méltóságát tisztelni.” A következő szavakkal fejezte be beszédét: „Ma este mindnyájan magyarok és mindnyájan amerikaiak vagyunk.”[15]

A többi szónok között megemlíthetjük az Egyesült Államok leghíresebb prédikátorát, a nagytiszteletű Henry Ward Beechert, valamint Chauncey M. Depew-t, a New York Central Railroad elnökét, aki különösen szellemes beszédeiről volt híres. A bankett kiemelkedő vendége volt Cyrus Field nagytőkés, az első Atlanti-Óceánt átszelő kábel kezdeményezője, Whitelaw Reid, diplomata és szerkesztő, Carl Schurz német-amerikai államférfi, Leonard Jerome pénzügyi szakértő és kiadó[16] és Levi P. Morton bankár.[17]

Miután New Yorkban két hetet eltöltött, Munkácsy Washingtonba utazott, ahol a Fehér Házban Grover Cleveland, az Egyesült Államok elnöke fogadta. Miután Cleveland csak angolul tudott, Munkácsy pedig nem beszélt a nyelvet, nem ismeretes, hogyan értették szót egymással találkozásuk során. Munkácsy a milliomos mű-



gyűjtőt, William Wilson Corcorant[18] és George Bancroftot, a híres történészt is meglátogatta. December 14-én William Collins Whitney, az Egyesült Államok Tengerészeti Minisztere, Washington legbökezőbb vendéglátója bankettet adott Munkácsy tiszteletére. „Gondosan előkészített fogadás volt”, marhasülttel, pulykával, galamb- és kacsasülttel. Az asztal közepére páfrányból halmot helyeztek, amelyet — hogy Munkácsy vallásos tárgyu képére való célzás ne maradjon el — egy „bíborvörös ol-tárterítővel”[19] takartak le, hogy az estebéd vallásos ceremónia jelleget kapjon.

A művész ezután visszatért New Yorkba, közben megállt Baltimore-ban és a Niagara-vízesésnél. Albert Bierstadt festőművész Munkácsy rendelkezésére bocsátotta műtermét, ahol a mester arcképet készített Dr. James McCosh-ról, a presbiter lelkészről, a Princetoni Egyetem elnökéről[20] és Kate Davis Pulitzerről.[21] Arról is lehetett hallani, hogy Munkácsy lefestette Henry Gurdon Marquand pénzügyi szakértőnek, a New York-i Metropolitan Museum of Art elnökének portréját, de erről a képről nincs semmi nyom. Karácsony előtt Pulitzer is vendégül látta Munkácsyt otthonában. A sok híres vendég között a vacsorán jelen volt New York állam kormányzója Hill, August Belmont[22] bankár és William Maxwell Everts amerikai szenátor.

Szilveszterkor ismét rendeztek egy bankettet Delmonico éttermében; az étlap a művész festőpalettájának alakját utánozta. A vacsorán tizenegy előkelő amerikai vendég vett részt. Jelen voltak művészek, mint Albert Bierstadt[23] és Daniel Huntington,[24] a nagytiszteletű Henry Ward Beecher,[25] Carl Schurz államfő, az újságírók Pulitzer és Reid, Perry Belmont, Jesse Seligman, Chauncey M. Depew és Darius Ogden Mills pénzügyi szakértők, valamint Hewitt polgármester. A jelenlévő vendégek a művész „intim barátaként” szerepeltek a híradásokban. 1887-ben Újév napján egy magyar cigányzenekar, az erre az alkalomra komponált „Munkácsy-indulót” játszva kísérte a mestert a kikötőbe, ahol a La Bretagne nevű óceánjáróra szállt, hogy Franciaországba hajózzon.

A New York Times gúnyos hangnemben úgy írt, hogy az amerikai látogatás Munkácsy számára az utolsó lehetőség volt arra, hogy műkereskedője a *Krisztus Pilátus előtt* című festményt eladja, mivel Európában nem sikerült neki. De az újság alábecsülte Sedelmeyer képességeit. A jövedelmező európai körút csak fokozta a festmény hírnevét és értékét.[26] Most már megérett az idő az értékesítésre. 1887. február 10-én közzétették, hogy John Wanamaker Philadelphiából megvásárolta a festményt. Bár az árát nem hozták nyilvánosságra, úgy hírlett, hogy a lehető legtöbbet fizették, amit élő művész valaha is kapott. A hír megfelelt a valóságnak; Wanamaker 160.000 dollárt fizetett a képért, amely a mai pénzértékre átszámítva 1 800 000 dollárt tenne ki. 1888-ban Wanamaker a kép társát, a *Golgátát*[27] (2. kép) is megvásárolta 175 000 dollár rekord összegért. Ezt a képet is nagy sikerrel kísérte utaztatták Európában; Sedelmeyer erről az útról is kiadott egy ívrét méretű kötetet, amelyben különböző nyelven százával szerepeltek a dicsérő ismertetések. A *Golgota* sikere azonban nem hasonlítható Munkácsy korábbi bibliai tárgyú festményének megérdemelt hírnevéhez. A jól ismert keresztre feszítési jelenet a régi nagy mesterek alkotásaival készlet összehasonlításra, az érzékeny lelkiületük számára Munkácsy felfogása valamiképpen érdekesebbnek tűnhetett.[28]

A 19. századi nagy amerikai tőkések között John Wanamaker (1838–1922) (5. kép) haladó szellemű személyiség volt. Munkácsyhoz hasonlóan neki is már egészen fiatal korában dolgozni kellett. Apjának Philadelphiában egy kis téglágetetője volt, fiának már kilenc éves korában pénz kellett keresni. Ebben az időben már Amerika legelső kereskedője, a modern kereskedelem és reklám úttörője, multimilliomos, nemzetközi híró emberbarát és a reakciós Republikánus Párt megreformálásának szószólója. Negyvenes éveire ez a sokrétű elfoglaltság nem emésztette fel Wanamaker energiáját, utazni kezdett és a műgyűjtésre irányította figyelmét. Összinté szívből volt vallásos[29] és mélyen meghatotta Munkácsy

festménye. A „kereskedő herceg” és a „festők hercege” mindössze egyszer találkozott egymással, amikor 1887-ben Wanamaker látogatást tett Munkácsynál a Château Colpachban. Később Wanamaker szert tett egy meglepő portréra, amelyet egy bécsi festő, Hans Temple Munkácsyról készített. (6. kép.) A festményen a mester a *Krisztus Pilátus előtt* negyedméretű változata előtt ül. Ez a változat ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában van. Munkácsy halála után özvegye a mester festőpalettáját amerikai barátjának, John Wanamakernek küldte el.

Wanamaker Munkácsy festményeit Philadelphia melletti vidéki házában, a Lindenhurstben őrizte. Büszke volt, amikor kiállította „műkincseinek koronaékszereit” az 1889-i párizsi nemzetközi kiállításon, valamint 1893-ban Chicagóban, ahol milliók csodálhatták a két híres festményt. 1907. február 9-én, amikor Wanamaker philadelphiai otthonában tartózkodott, telefonon értesítették, hogy a 18 kilométerre lévő Lindenhurstben tűz ütött ki. Wanamaker utasítása egyszerű volt: „Mindenekelőtt a Munkácsykat mentsék meg!” A bátor szomszédok beharantak az égő házba, levágták a keretokről a két óriási festményt és egy istállóban helyezték biztonságba. A ház néhány régi nagy mester művével és egy ritka értékes könyvgyűjteménnyel együtt a lángok martaléka lett. A kárt 1 500 000 dollárra becsülték.

Miután 1911-ben[30] elkészült az új nagy áruház, Wanamaker ebben a tűzbiztos épületben tartotta és minden húsvétkor két hétre kiállította a Munkácsy festményeket.[31]

A *Krisztus Pilátus előtt* (7. kép) Munkácsy leghatásosabb kompozíciója, egy drámai szembesítés mesteri ábrázolása. Az álló Jézus és az ülő Pilátus némán tekint egymásra, mialatt Kajafás főpap szóadatát zúdítt Judea helytartójára. Turbános farizeusok ülnek az előtérben, míg a csarnokot a tömeg tölti be. Nincs szükség arra, hogy a mű ikonográfiai forrásaira hivatkozzunk. A Krisztus Pilátus előtt jelenet eléggé elterjedt téma volt a korábbi évszázadok során. Az 1567-ből származó Tintoretto festmény (Velence, Scuola di San Rocco) talán egyik legismertebb változat a sok közül.[32] Ezt a jelenetet gyakran használták fel ürügyül a rosszindulatú zsidóüldözések számára. Munkácsy valószínűleg látott néhányat a képek közül, de biztosan nem utánozta egyiket sem. A francia orientalista iskola modorában Munkácsy a bibliai zsidókat a 19. századi palesztinok fejkendő viseletében ábrázolta. Nyilvánvaló azonban Gustave Doré 1865-ből származó rendkívül népszerű bibliai illusztrációinak hatása (8. kép).[33] A római katona alakja, aki a tömeget lándzsájával tartja vissza, Doré 1872-ben készült *Krisztus elhagyja a Praetoriumot* című híres festményéről származik.

Halála után Munkácsy hírneve Nyugat-Európában és Amerikában épp olyan gyorsan halványult el, mint amilyen gyorsan harminc évvel azelőtt fellángolt. A 20. században írt alapvető művészettörténeti munkák már kritikus szemmel vizsgálják mesterművét:

„A *Krisztus Pilátus előtt* győzedelmes utat tett Európa fővárosaiban és mikor mi fiatalok voltunk, mi is ámulattal és csodálattal álltunk előtte. . . A festmény nagy hatást gyakorol a nézőre. Minden tekintetben a legnagyobb műgonddal készült. . . De ha sokáig figyelmesen nézzük a képet, valamilyen erőltetett, mesterkélt, egészen eltúlzott jelleget észlelünk. Nélkülözi azt az egyszerűséget, amely a szívből jön és szívhez szól.”[34]

Perneczky könyve taláiban hasonlítja a *Krisztus Pilátus előtt* történetét egy hollywoodi „superprodukciónak”. [35] Sedelmeyer valóban megelőzte az amerikai filmipar néhány propaganda módszerét, így a sztár „személyes megjelentetését”. Eseményeket ábrázoló 19. századi történelmi és elbeszélő festmények folyamatosan inspirálták Hollywood széles vásznú „hősköltevényeit” vagy „látványosságait”. Olyan bibliai tárgyú filmek jelenetei, mint az 1953-ban készült *The Robe* és az 1962-i *Barabbas* meglepően idézik a *Krisztus Pilátus előtt* festményt.[36]

Míg a művelt felsőbb társadalmi osztályok, tanultságuknak megfelelően évtizedekig megvetették a 19. szá-



zadi akadémikus, történeti-elbeszélő festészetet, Philadelphia egyszerű lakossága továbbra is csodálattal nézte Munkácsy képeit.[37] Ideális volt a képek számára, hogy egy nagy város centrumában kaptak helyet. John Wanamaker „kincsházában” tett látogatása alatt nemcsak sok finomságot vásárolhatott a látogató, de a híres képekben is gyönyörködhetett.

Valamikor a *Krisztus Pilátus előtt* félelmetes realizmusáért[38] volt híres. Ezt a következő klasszikus kis anekdota is illusztrálja: „Egy édesanya, aki a nagy sokaságban a képtől távol állt, felemelve kisgyermekét megkérdezte tőle: Most már látod? Mire a gyermek azt kiáltotta: Igen látom, de nem hallok!”[39]

De csupán a realizmus nem lehet elegendő a színes fényképészet és televízió korában. E festmény maradó vonzereje mélyebben gyökerezik. 1881-ben Henri de Blowitz a London Times ismert tudósítója a következőket írta: „Sok vitára adott okot, hogy Munkácsy miért nem szándékozott egy isteni személyt festeni.

„— Sohasem próbálkoztam meg azzal, hogy egy isteni személyt fessek — mondta Munkácsy — mivel ami isteni, azt ember nem tudja lefesteni . . . én az ember alakjában megjelent Istent akartam megfesteni.”

1884-ben a Berliner Tageblatt is ezt a problémát taglalta: „Munkácsy az isteni eredet glóriáját emberi idealizmussal helyettesítette.”

A modern tudós mégiscsak ennek a nézetnek jogoságát szövegeztette meg: „Széles körben inkább Jézus realisztikus, mint idealisztikus ábrázolását igénylik az emberek; tradicionális ábrázolás már nem kielégítő; létünk alapvető jellemzőjének nyilvánvaló ellentmondása. Bár a 20. század második felében élünk, de . . . az Istenség emberi ábrázolásának igénye megmaradt.”[40]

Ily módon a *Krisztus Pilátus előtt* világias korunk számára megfelelő ábrázolásnak bizonyult. Még mindig nagy hatással van mindazokra, akik hitvalló keresztények, de a csodákban nem hisznek.[41]

John Maass

## JEGYZETEK

1 Az európai életrajzok nagyon röviden és pontatlanul említik Munkácsy amerikai útját.

2 Wilstach özvegye a gyűjteményt a Philadelphiai Museum of Art-ra hagyta.

3 Earl Shinn philadelphiai művész és író írói álneve.

4 Robert Lenox Kennedy vásárolta meg és adományozta a New Yorkban levő Lenox Library-nek.

5 Charles Sedelmeyer: M. von Munkácsy. Paris 1914. 21.; idézet Géza Perneczky: Munkácsy. Budapest (é. n.) 44. Az angol fordítás John Maasstól.

6 Az idézetet Németh László fordításában (Magyar Helikon, 1966) közöljük. Utalás Alekszander Andrejevics Ivanov festőre (1806–1858) és „Krisztus megjelenik az emberek előtt” című 1834-ben készült festményére, valamint David Friedrich Straussra, a „Jézus élete” című könyv írójára.

7 A regénybeli Mihajlov nevű művészben Tolsztoj Ivan Nyikolajevics Kramszkoj festőművészt (1837–1887) ábrázolta. Kramszkoj 1872-ben festett egy képet „Krisztus a pusztában” címmel, valamint elkészítette Tolsztoj portréját 1873-ban.

8 Nyikolaj Nyikolajevics Ge (1831–1894) az Anna Karenina regény említett epizódjának hatására szintén festett egy realiztikus festményt „Krisztus és Pilátus” címmel (1890). Ő is készített egy Tolsztoj-arcképet (1884).

9 Lásd Moses Jacob Ezekiel: Memoirs from the Baths of Diocletian (Emlékek Diocletianus thermáiból). Detroit 1975. 255. Prof. John Lukács megerősítette, hogy Párizsban a Munkácsy-körnek Antokolszkij is tagja volt. Lásd Justh Zsigmond naplója és levelei. Budapest, 1977.

10 Az európai és amerikai példák között megemlítjük: Jacques-Louis David: A szabin nők elrablása; Benjamin West: Krisztus beteget gyógyít; John Trumbull: A Függetlenségi Nyilatkozat; Emanuel Leutze: Washington átkelése a Deleware-on; Frederic Edwin Church: Az Andok szíve; Hans Makart: V. Károly bevonulása Antwerpenbe.

11 Lásd F. Walther Ilges: M. von Munkácsy. Bielefeld und Leipzig 1899. 93.

12 Sedelmeyer and Company: Christ Before Pilate. Paris and New York 1886.

13 New York Times, 1886. nov. 16.

14 Uo., 1886. nov. 18.

15 W. A. Swanberg: Pulitzer. New York 1967. 147.

16 Jerome, a brit államférfi Winston S. Churchill anyai nagypapja volt.

17 Morton 1889–1893 között az Egyesült Államok alelnöke volt.

18 A Washingtonban levő Corcoran Gallery of Art alapítója.

19 New York Times, 1886. dec. 15.

20 McCosh portréja ma New Yorkban a University Club tulajdona.

21 A szép Mrs Pulitzer portréja elpusztult, amikor a Pulitzer-ház New Yorkban 1900-ban leégett.

22 Belmont Ausztria New York-i konzulja volt 1844–1850

között. Az osztrák kormány kegyetlen magyarellenos politikája miatt tiltakozott és lemondott tisztségéről.

23 Bierstadt igen sikeres tájképfestő volt. Munkácsyhoz hasonlóan ő is Düsseldorfban folytatta tanulmányait 1853–1856 között.

24 Huntington a National Academy of Design-nak volt elnöke.

25 Beecher két hónappal később meghalt.

26 Sedelmeyer nemcsak belépődíjat szedett, de három méretben készült metszeteket is árult a képről.

27 A festmény Európában „Golgota” címen szerepelt.

28 A Passió-trilógia harmadik festménye az „Ecce Homo” (1895) Munkácsy egészségi állapotának és festői erejének hanyatlását bizonyítja. A kép a debreceni Déri Múzeum tulajdona.

29 Hűszéves korában Wanamaker alapított egy „vasárnapi iskolát”, ahol 62 éven keresztül bibliórákat tartott.

30 Wanamaker a republikánus párt befolyásos személyisége volt. William Howard Taft, az Egyesült Államok elnöke Washingtonból Philadelphiába utazott, hogy Wanamaker új áruházát felavassa.

31 Téves az a közlés Perneczky és Székely könyvében, hogy a „Krisztus Pilátus előtt” az áruház kápolnájában van. Az áruháznak nincs kápolnája.

32 Még néhány jelentős verzió: Bizánci mozaik, 525 körül. Ravenna, San Apollinare Nuovo; Naumburgi mester szobra, 1260 körül. Naumburg, Dóm, nyugati lettner; Az id. Holbein oltárképe, 1501. Frankfurt, Stadel Institut; Szent Severin-i Mester, festmény, 1510 körül. Köln, Wallraf-Richartz Museum; Samuel van Hoogstraten, rajz, 1660 körül. New York, Morgan Library (Véletlenül ez a kompozíció hasonlít Munkácsyéhoz.)

33 Megjegyzendő, hogy Doré Krisztusát glória övezi, míg Munkácsy Jézusán ez szembetűnően hiányzik.

34 Friedrich Haack: Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. Esslingen 1909<sup>a</sup>. 262–263. Ez a tekintélyes Lübke-Semrau művészettörténet utolsó kötete. Az angol fordítás John Maasstól.

35 Perneczky i. m. 42–43.

36 Erdemes megemlíteni, hogy három magyar — Kertész Mihály, Marton Endre és Rózsa Miklós — jelentősen közreműködött a Biblia és a régi Rómához kapcsolódó témakörben rendezett látványos hollywoodi produkciókban, így a Ben Hur, a Kleopátra, Az egyiptomi, a Noé bárkája és a Quo vadis című filmekben.

37 A 19. századi festészet általános újraértékelésével Munkácsy művei iránt Amerikában is felújult az érdeklődés. Az 1970-es évek végén Munkácsy egyik legbanálisabb szalonképe „A két család” New Yorkban egy aukción 30 000 dollárnál magasabb áron kelt el.

38 Newcastle Echo, 1884.

39 Fremdenblatt, 1881. Bécs.

40 Hugh J. Schonfield: The Passover Plot: New Light on the History of Jesus (A zsidó húsvéti összeesküvés: Jézus élete új megvilágításban). New York 1965. 10. és 12–13.

41 A képet 1988. február 24-én New Yorkban a Sotheby's aukción igen alacsony áron, 60 000 dollárért eladták. Ugyanakkor került árverésre a Gulgota és Temple Munkácsy-képmása.



## ALADÁR SZENDEFFY EN ALSACE OU LA PETITE HISTOIRE D'UNE COLLECTION HONGROISE À COLMAR

«Les collectionneurs sont les heureux du siècle, ils échappent à l'ennui, se préoccupent peu des bruits de la terre, peuvent satisfaire leur passion prédominante à tout âge, vivent généralement fort vieux, et meurent presque sans s'en douter.»<sup>[1]</sup>

Peu de mots définissent avec autant de bonheur le personnage d'Aladár Zoltán Szendeffy, si peu connu de ses compatriotes hongrois et quasiment oublié à Colmar, sa ville d'adoption. Deux lieux cependant gardent encore intacte la mémoire de ce mécène, le Musée d'Unterlinden et la Bibliothèque de Colmar. Sa collection inédite d'objets d'art et de tableaux est soigneusement conservée dans les réserves du musée d'Unterlinden à Colmar, faute d'avoir pu intégrer les collections.<sup>[2]</sup> La Bibliothèque municipale de Colmar a pu amplement profiter de la passion que Szendeffy portait aux livres. En échange de ces largesses, il demanda que le nom de son épouse, Berthe



2. Berthe Molly



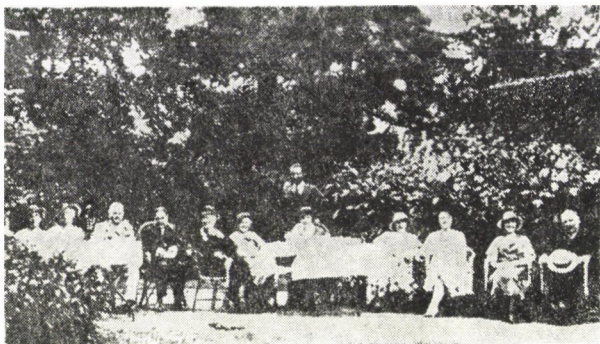
1. Portrait d'Aladár Szendeffy — Szendeffy Aladár

Molly, fut donné à une rue de Colmar, celle précisément qui vit naître sa compagne.

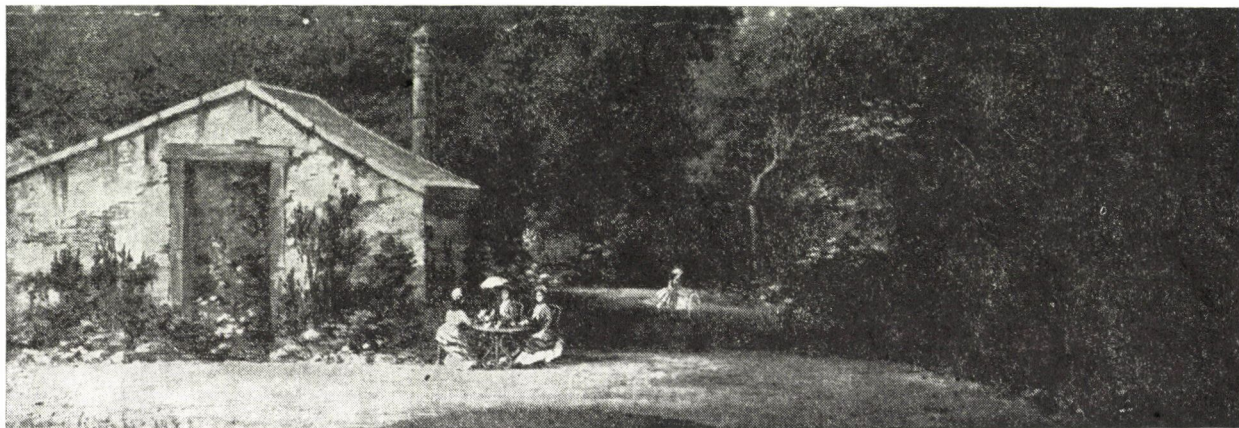
Né le 15 juin 1865 à Budapest, le parcours de ce médecin fut, il est vrai, sans grande surprise.<sup>[3]</sup> Héritier d'un bon bagage patrimonial et culturel, ce fils d'un président de parlement hongrois fit de classiques études de médecine, puis exerça son métier à Budapest. «J'étais autrefois un petit Cressus» — confessa-t-il dans un texte manuscrit inédit, donnant un bref aperçu de ses richesses, rédigé à l'intention de ses futurs nécrologues.<sup>[4]</sup> Ce rapide descriptif ne donne malheureusement aucun détail sur les débuts de sa collection qui se constitua sans doute autour du noyau de l'héritage paternel, nous le verrons plus loin.

Contrairement à toute attente c'est un mariage et non les événements politiques qui mirent Szendeffy en exil. Sa rencontre avec Colmar fut en effet le fruit d'un heureux





3. „Garden-party” chez les Szendeffy à Colmar en 1933 —  
„Garden-party” Szendeffyéknel Colmarban 1933-ban



4. Michel Hertrich: Jardin, 1873 — Kert, 1873



5. Aristide Oeconomo: Portrait de Madame Szendeffy —  
Szendeffy Aladár nagymamájának képmása



6. Anton Einsle: Portrait de Madame Szendeffy, comtesse  
Kinsky — Szendeffy Aladár nagymamája, született Kinsky  
grófnő

hasard. Vers 1900, le médecin eut à soigner une dame âgée, atteinte de troubles nerveux. Szendeffy relate cette aventure avec humour et chaleur: “J’étais médecin à Budapest lorsqu’une dame vint me voir pour se plaindre de troubles nerveux. «Les médicaments ne vous mèneront pas loin, dis-je, le mieux serait d’aller à Wörishofen, à l’Institut du père Kneipp.» Ma patiente se laissa convaincre, exigeant cependant que je l’accompagne. Que voulez-vous, les affaires sont les affaires et je donnais mon accord. Le 13 mai 1900, nous partions pour Wörishofen (13 est un chiffre fatal). La température était encore fraîche et les malades se réchauffaient dans le hall. Une jeune fille tentait, sans y parvenir, de mettre son mantelet. Je l’aidais, ce qu’aurait fait tout homme courtois. Elle accompagnait sa grand-mère malade à Wörishofen. Après 24 heures, je retournais vers mes malades, non sans demander à la grand-mère, la permission de m’enquérir de sa santé, ce qu’elle m’accorda volontiers. Je peux dire





7. Giovanni Battista Lampi (II.): Portrait de jeune fille — *Fiatal lány képmása*

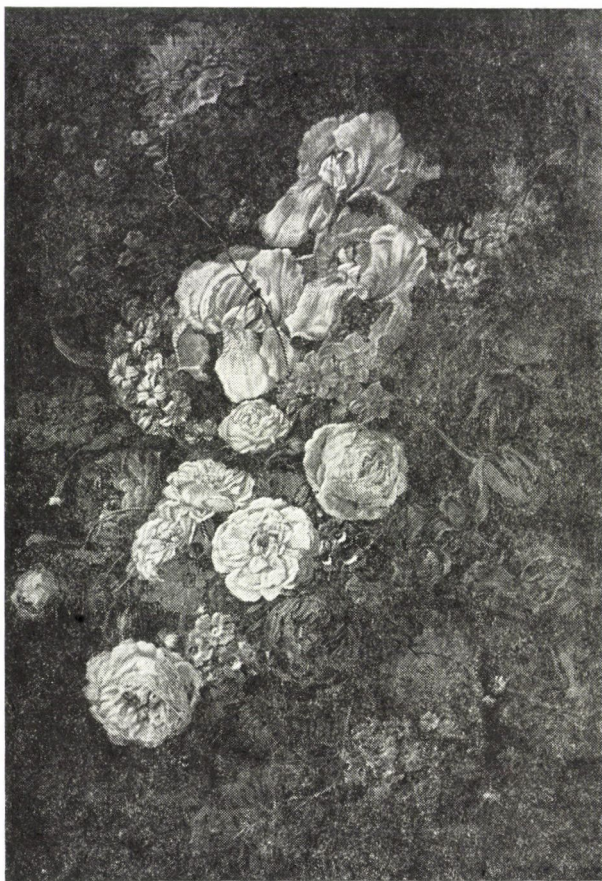
sans exagérer qu'à partir de ce moment, la poste n'a jamais fait autant d'affaires, car les lettres allaient et venaient tous les jours même le dimanche ! C'est ainsi que je fis connaissance avec la «jeune fille au mantelet».[5]

C'est devant une boîte en porcelaine de Sèvres qu'il avait coutume de raconter cette rencontre avec Berthe Molly,[6] sa future épouse. «Nos vues, nos âmes, nos coeurs s'accordaient si bien qu'un an plus tard, le 13 mai 1901, j'envoyais cette bonbonnière de Sèvres remplie de chocolats à Colmar (sa ville natale). J'y cachais tout au fond une petite boîte en argent contenant une alliance. Lorsque tous les chocolats furent mangés, je reçus un télégramme. J'envoyais aussitôt ma photo à ma future belle-mère en lui demandant la main de sa fille Berthe. Aucune diseuse de bonne aventure n'aurait pu prophétiser les conséquences de ce geste galant.»[7] C'est ainsi que Szendeffy avait pu tester la gourmandise de sa future épouse ! Le mariage fut célébré en 1900. De 1900 à 1914, Berthe Molly vint s'établir à Budapest, puis, à la mort de sa mère, elle exprima le désir de revenir vivre en France. «Elle souhaita que nous retournions pour toujours à Colmar; je pensais qu'elle avait le mal du pays et, comme toujours, je dis «oui et amen» et abandonnais après trente ans mon activité de médecin.»[8]



8. D'après Guido Reni: Vierge à l'enfant — *Guido Reni után: Mária a Gyermekkel*





9. Ignác Gaál: *Bouquet de fleurs*, 1844 — Gaál Ignác: *Virágcsokor*, 1844

La collection quitta donc la Hongrie, en toute légalité, pour prendre place dans leur demeure colmarienne.[9] Les fiches de résidence conservées aux archives de Colmar[10] donnent les nombreuses allées et venues des Szendeffy entre la Suisse, Colmar, Budapest et Karlsbad de 1920 à 1938; Szendeffy obtint rapidement la nationalité française.[11]

Que l'on ne s'y trompe pas, Aladár Zoltán Szendeffy n'a rien du grand collectionneur, mais il aime s'entourer de beaux objets et de tableaux lui rappelant le désormais lointain climat de la Pusztá et du Lac Balaton.

Malgré les quelques pièces d'archives inédites que nous avons pu trouver récemment, aucun document ne permet malheureusement de faire l'historique précis de sa collection.[12] Sans doute Szendeffy exporta-t-il une grande partie de ses objets de Hongrie au moment de son installation définitive à Colmar en 1925. Cependant, la présence de peintures d'artistes régionaux alsaciens (Hertrich,[13] Hirth[14]) ou de peintres mineurs français (Petitjean[15]) témoigne de l'intérêt que Szendeffy a continué à porter à l'enrichissement de sa collection après son départ de Budapest.

Aux côtés de ces œuvres très mineures que nous ne détaillerons pas figurent des tableaux de l'école viennoise: un portrait très académique de Madame Szendeffy, la grand-mère d'Aladár exécuté par Aristide Oeconomo en 1854[16] (fig. 5.) voisinait avec le portrait de sa tante Madame Szendeffy, comtesse Kinsky.[17] Cette dernière œuvre, toute officielle elle aussi, est signée du portraitiste viennois Einsle, peintre ayant longtemps joui des faveurs de la cour autrichienne[18] (fig. 6.).

Noblesse oblige: l'école italienne se devait elle aussi d'être représentée. Un délicat *Portrait de jeune fille* de Giovanni Battista Lampi,[19] (fig. 7.) membre d'une

famille de peintres oeuvrant entre l'Italie, l'Autriche et la Russie, se démarque avec force des portraits officiels voisinant sur le mur. Ce portrait de gracieuse jeune fille portant un vase dut être peint dans le dernier quart du 18<sup>e</sup> siècle, rendant ainsi plus difficile la restitution à l'un des deux peintres Lampi: s'agit-il de Lampi I, (1751—1830), dont l'œuvre fut partagé entre Vérone, Vienne, la Pologne et la Russie ou de son fils Lampi le Jeune (1775—1837) qui mena lui aussi une carrière de peintre itinérant? L'œuvre est en tout cas toute empreinte de l'esprit français de Greuze.

Enfin, une peinture plus ancienne, attribuée à Guido Reni, une *Vierge à l'enfant*[20] (fig. 8.) n'est autre qu'une œuvre d'après un prototype de Reni, autrefois considéré comme perdu, parfois identifié avec la *Vierge à l'enfant* de la galerie Doria Pamphili à Rome, que la critique ancienne donnait au maître. Après avoir été rejetée, l'hypothèse d'une peinture autographe est à nouveau proposée par R. Engass[21] pour l'œuvre romaine. La fortune critique du tableau fut assurée par la gravure de Cornelius Bloemart, publiée par Giovanni Giacomo de Rossi de Rome.[22] L'inscription «Guido Reni pinxit. . . Cornelius Bloemaert sculp.» ne laisse aucun doute quant à l'origine de son inspiration. De nombreuses copies de ce modèle existent dans les collections européennes: à la longue liste donnée par R. Engass,[23] viennent s'ajouter la version encore inédite de Colmar ainsi qu'une copie récemment passée en vente chez Sotheby's.[24] L'œuvre colmarienne avait été achetée sur le marché hongrois par Berthe Molly, épouse de Szendeffy, avec l'argent de sa dot, comme nous l'apprend une lettre du baron au maire de Colmar.[25]

On ne tardera pas à reconnaître dans ce noyau d'œuvres «le bon goût» aristocratique, et le sens de la «valeur sûre», qui aura guidé le père d'Aladár Szendeffy, président du parlement hongrois, familier de l'empereur François Joseph.[26]

D'autres œuvres peuvent être identifiées comme étant issues de l'héritage paternel, tels ces tableaux dans la suite de François Boucher — *L'Eté* et *L'Amour moissonneur* — qui ornent deux grandes glaces à trumeaux.[27]

Il serait trop long et fastidieux d'énumérer ici les nombreux objets d'art décoratif de la collection qui comprenait peu d'œuvres majeures; un bon goût classique avait présidé à la sélection, goût peu enclin à faire entrer des «curiosités», des fantaisies. Quelques «chinoiseries» se perdaient au milieu de ce mobilier. Porcelaines, pendules et argenterie semblent être davantage le luxe du quotidien que des «achats vedettes» ou des pièces exceptionnelles.[28] Dans sa notice nécrologique, Szendeffy écrivait: «J'ai eu trois passions: — collectionner — car tout homme de bien, de plus de 50 ans a la passion de la collection — j'ai collectionné les objets d'art, les livres et les timbres. . .».[29]

C'est précisément dans le domaine du livre que Szendeffy fit la collection la plus heureuse: 7000 volumes environ composaient en effet une riche bibliothèque dans laquelle figuraient en bonne place tous les grands classiques de la littérature européenne, mais aussi de précieux ouvrages d'*hungarica*; les publications de l'Académie des sciences de Budapest voisinaient avec les nombreux volumes révélant sa prédilection pour l'histoire de sa patrie,[30] mais aussi pour la Révolution française.

Une passion particulière pour Bossuet lui avait fait entreprendre une traduction en langue hongroise, malheureusement restée à l'état de manuscrit.[31] Sa passion pour la botanique, qu'il partageait avec son épouse, se découvrait sur les rayons de sa bibliothèque.

Mais c'est l'ensemble de peintures hongroises qui présente sans doute le plus d'intérêt, tant pour la qualité picturale des œuvres que pour son caractère inédit. Trop rares sont en effet les peintures hongroises du 19<sup>e</sup> siècle conservées dans les collections publiques françaises.

De plus, cette collection reflète plusieurs tendances de la peinture hongroise à cheval sur les 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. Puisse le lecteur hongrois pardonner la superficialité des informations et jugements sur cet ensemble, due à la difficulté d'accès à la bibliographie hongroise.[32]





10. Giacomo Marastoni: *Portrait de Rosa Schodel*, 1840 — Marastoni Jakab: *Schodel Róza képmása*, 1840

Contrairement aux oeuvres italiennes et autrichiennes datant sans doute de la collection de son père, les oeuvres hongroises — à l'exception peut-être des plus anciennes — ont pu être achetées par Áladár Szendeffy lui-même. La collection s'ouvre chronologiquement sur une peinture d'Ignacz Gaal, surtout connu pour ses fruits et ses natures mortes, formé comme bon nombre de peintres hongrois à l'Académie de peinture de Vienne.[33] *Le Bouquet de fleurs*[34] est posé sur un rebord de marbre sombre (fig. 9.). Datée de 1844, l'oeuvre montre un dessin précis, sans toutefois l'excès descriptif quasiment anatomique de la nature auquel ont abouti certains peintres de fleurs du 19<sup>e</sup> siècle. La peinture de fleurs se veut volontiers «hollandisante» puisant son modèle dans le grand livre de la nature, et son «faire» dans Van Daël et Van Huysum. Ce n'est sans doute pas par hasard si Szendeffy avait placé ce tableau dans un angle «art déco» de sa maison: une table ovale marquetée à motifs floraux de Gallé lui tenait compagnie.

Un portrait dans un pur style "Biedermeier" rompt le défilé officiel des portraits de famille: Rosa Schodel, actrice — avec tout ce que ce terme comportait de tendancieux dans le puritanisme du 19<sup>e</sup> siècle — s'est en effet faite représenter dans le rôle d'Andromaque de Racine[35] (fig. 10.). Elle compose pour le peintre Giacomo Marastoni[36] une pose mi-alanguie, mi-tragique. L'oeuvre signée est composée à Pest en 1840 comme l'indique la



11. Béla K. Spányi: *Le soir* — K. Spányi Béla: *Az est*





12. Béla K. Spányi: Plaine hongroise au couchant — K. Spányi Béla: Az Alföld alkonyatkor



13. Béla K. Spányi: Matinée brumeuse — K. Spányi Béla: Ködös reggel



mention précédant la date; rien dans le faire de ce portrait ne laisse présumer de l'origine vénitienne du peintre, l'un des derniers à venir d'Italie pour s'installer à Pozsony et Pest en 1830. Son grand classicisme technique, consciencieux et sans surprise dut servir à toute une génération d'artistes formés à l'École de peinture qu'il fonda en 1846 à Pest[37] en plein triomphe du style «Biedermeier» viennois.

Par goût ou pour des raisons d'ordre financier, Szenedeffy achète peu de grande peinture officielle hongroise ce qui décevra peut être le lecteur hongrois. Peu de grands noms dominant: Mihály Munkácsy et Pál Szinyei Merse sont absents de cette collection. Sa préférence va aux petits maîtres paysagistes et à la peinture d'illustration historique volontiers réaliste, goût sans doute assez peu répandu dans l'aristocratie en cette fin de 19<sup>e</sup> siècle. La tradition du paysage hongrois est bien illustrée par trois oeuvres de Béla Spányi,[38] formé lui aussi entre Munich, Vienne et Budapest. Bien que toutes trois soient signées de Spányi, elle ne portent aucune mention de date. L'une d'entre elles est encore clairement liée à la tradition hongroise du 19<sup>e</sup> siècle, qui fait du paysage avant tout le décor du monde rural et le témoin de la vie des champs. Dans *le Soir*[39] (fig. 11.), le coup de pinceau se fait plus large, dans des effets de contrejour. L'implication très forte de Spányi dans l'école de Szolnok visible ici, apparaît aussi dans une grande peinture figurant *La plaine hongroise au couchant*,[40] (fig. 12.) où les travaux des champs se métamorphosent en un drame au romantisme échevelé, dans une lumière rouge qui jette sur la terre des ombres rouge-marron à grands traits de



16. Joseph Rippl-Rónai: *Reflets d'automne*, 1898 — Rippl-Rónai József: *Őszi színek*, 1898



14. Dániel Mihalik: *Matin au village*, 1900 — Mihalik Dániel: *Falusi reggel*, 1900



15. Paysagiste anonyme: *Passeur* — Ismeretlen tájképfestő: *Révész*

pinceau. Des empâtements clairs viennent marquer les contreforts du ciel. Ces effets particuliers de lumière de fin de jour évoquent ceux du *Soleil automnal*, pour lequel Spányi obtint la médaille d'or de l'état en 1893.

Le dernier paysage enfin montre des accents plus impressionnistes: de petit format, la *Matinée brumeuse*[41] (fig. 13.) met en scène un lever du jour avec des successions de transparences blanches et de jaunes pâles.

Cette tradition de paysage hongrois se retrouve dans une toile de Daniel Mihalik,[42] l'un des membres-fondateur de l'école de Szolnok. *Le Matin au village*,[43] (fig. 14.) malgré son cadrage classique montre une touche résolument impressionniste. Elle est datée de 1900, année heureuse pour Mihalik qui se voit décerner la mention «honorable» au salon des artistes français de Paris, après y avoir séjourné de 1898 à 1899. L'oeuvre de Colmar est de peu contemporaine à celles exposées à la Galerie Nationale Hongroise de Budapest, datées de 1901 et de 1903 (*Prairie* et *Balaton*).

La peinture portant l'inscription «Révész» à son revers, qui indique le titre: *Le passeur* (fig. 15.) ne peut pas être attribuée à l'auteur de Panem.[44] Le paysagiste anonyme a su rendre avec une grande économie de moyens la lumière capricieuse au bord du large fleuve que les impressionnistes français cherchaient en bord de mer. La discrète présence humaine, une barque et quelques arbres jalonnent les distances jusqu'à l'horizon, dégageant un très large ciel nuageux qui doit beaucoup aux paysages de Munkácsy.[45]

Dans ce groupe de peintres, le nom de Rippl-Rónai[46] sera sans doute le plus familier à l'amateur français; qui ne connaît en effet son *Portrait de Pierre Bonnard*[47] dont Rónai fut l'ami? Ses attaches avec la France ne se limitent pas seulement à son amitié avec les peintres Bonnard, Vuillard et Maillol; il adhère au groupe des Nabis et séjourne durant dix ans à Paris. Sa fortune critique en France est assurée par ses portraits d'amis artistes, tel le *Portrait de Maillol*, du Musée du Louvre.[48] Szenedeffy avait acquis de ce peintre un pastel délicat *Reflets d'automne*,[49] (fig. 16.) où des tons mordorés viennent nuancer





17. Henrik Pap: *Attaquée, sans défense*, 1908 — Pap Henrik: *A védtelen megtámadott*, 1908

les feux rouge-orange des arbres en automne. L'oeuvre est peu caractéristique du peintre tel qu'il est connu en France par ses portraits d'artistes. Elle est pourtant quasiment contemporaine. Rónai s'y révèle en effet, plus poète que décorateur au sens où l'entendait ses amis Nabis. Bien que le tableau soit exécuté en 1898 à une époque où Rónai est en France, c'est sans doute sur le marché de l'art hongrois où l'artiste fut rapidement lancé, que Szendeffy put acquérir cette oeuvre dans laquelle ne subsiste plus aucun souvenir de son récent «style noir».

Enfin, le courant «réaliste» de la peinture hongroise était aussi présent dans l'entourage de Szendeffy. *Henrik Pap*[50] laisse dans une scène de genre un exemple succulent de cette peinture narrative, exploitant les moyens de la peinture du réalisme social à des fins purement anecdotiques. Le tableau de grand format figure en effet un homme enlaçant et tentant d'embrasser une femme; l'oeuvre porte le titre évocateur: *Attaquée sans défense*[51] (fig. 17.). Szendeffy y consacrait un commentaire amusant: "... il montre une jeune fille portant un panier de fruits, et à côté d'elle se tient un jeune paysan un peu arrogant: elle ne peut pas se défendre", dis-je en riant, mais une dame me répond: «croyez-vous qu'elle en ait tellement l'intention? Regardez-bien comme elle louche de l'oeil droit, comme elle en a envie, comme elle rit.» Et Szendeffy de conclure avec philosophie «... il se peut que la dame ait raison».[52] La scène est brossée à larges traits de pinceau vigoureux dans une dynamique créée par le fort contraste de lumière. C'est tout le métier de

Gyula Benczúr qui apparaît ici, mais aussi l'esprit du Munkácsy des violentes satires sociales.

Enfin, l'oeuvre de *László Pataky*[53] peut être vue comme un compromis entre la peinture historique et la peinture de genre, domaines dans lesquels les artistes hongrois ont excellé. Les *Maraudeurs* au temps de Rákóczi, une *Scène de Kouroutz*[54] (fig. 18.) résume bien ce courant de la peinture hongroise dans lequel Munkácsy a largement dominé. Le cartel porte encore le titre original hongrois «Kuruczok», tableau qui met en scène deux soldats pillards de l'armée de Rákóczi. Critique sociale mais aussi page d'histoire et leçon de morale, tel est le contenu de cette oeuvre: des pillards gros et gras, chargés de butins, se font servir à boire par une humble servante, sans même daigner descendre de cheval. Leur trivialité est aggravée par le geste de satisfaction de l'un des soldats, se lissant les moustaches. Pataky s'attaque là à l'un de ses thèmes favoris, la description de la vie des soldats durant la guerre d'Indépendance.

Dans sa notice nécrologique maintes fois évoquée, Szendeffy avait confessé trois passions: collectionner arrivait en tête, puis venait la générosité pour la bibliothèque et le musée, enfin: «... dispenser des dons à ceux qui sont dans la détresse, même si je devais y laisser mon dernier sou, je n'ai jamais dédaigné un pauvre, chaque mendiant ou clochard me connaît à Colmar».[55]

La longue maladie de son épouse Berthe Molly — décédée le 24.3.1945 — réclamant des soins coûteux, avait largement entamé les finances familiales[56] et obligé Szendeffy à vendre bon nombre d'objets, de collections, voire même de médicaments et d'instruments scientifiques.[57]

Bel exemple de générosité et de discrétion: après avoir gratifié la ville de Colmar et le musée d'Unterlinden de son patrimoine et de ses collections, Szendeffy quitta sa ville adoptive sur la pointe des pieds, le 3 juin 1958 à l'âge de 93 ans, et fut enterré en toute simplicité[58] aux côtés de «la jeune fille au mantelet».[59]

Esther Moench



18. László Pataky: *Scène de kouroutz* — Pataky László: *Kuruczok*



- 1 L. Larchey, in: *Revue anecdotique*. Paris, 1859. 193.
- 2 Une partie de la collection d'arts décoratifs fut exposée au musée d'Unterlinden, à partir de 1946 dans la salle Szendeffy (salle 27) au premier étage. Les impératifs muséographiques ont dispersés les objets lors des remaniements des collections du premier étage.
- 3 Un seul article d'intérêt exclusivement biographique fut consacré à Szendeffy par J. Betz: «Le baron Aladár Zoltán Szendeffy, colmarien d'adoption.» In: *Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar*. 1972. 145-149. Cet article ne donnant que les grandes lignes de la biographie de Szendeffy est ici largement complété par les archives inédites (Fonds Szendeffy) conservées à la Bibliothèque municipale de Colmar. Enfin, une très rapide contribution biographique de J. Rey: «Un Magyar Adelar de Szendeffy, citoyen de Colmar.» In: *Le Point Colmarien* 65., décembre 1985. 23. ne saurait être une base de travail car elle comporte plusieurs erreurs.
- 4 «Ein kleiner Krösus war ich einmal, Eigenthümer durch Jahrhundert geerbt 1500 Hectar Erde, und durch meine Grosseitern von 3 Immobilien», «Necrolog Merkmalen», Colmar, Bibliothèque municipale, Archives Szendeffy, p. 1. Nous remercions M. Francis Gueth, Conservateur de la Bibliothèque municipale de Colmar de nous avoir transmis tous ces documents.
- 5 Ce texte inédit, donne les commentaires de Szendeffy à sa collection. «Tableau explicateur» 5-6. (Colmar, Bibliothèque municipale, archives Szendeffy). Ces lignes ont été écrites en allemand par l'auteur qui, bien que possédant parfaitement le français, préférait s'exprimer par écrit en langue allemande.
- 6 Berthe Molly, née le 29. 11. 1865 à Colmar, était la fille du brasseur Louis François Guillaume Molly et de Thérèse Schwindenhammer, propriétaires de la brasserie au 12, ancienne rue des Juifs.
- 7 «Tableau explicateur», idem, 5-6.
- 8 *Necrolog Merkmalen*, 2. (Colmar, Bibliothèque municipale, Archives Szendeffy).
- 9 Les Szendeffy s'installèrent dans un premier temps au 12, rue des Juifs, au domicile de Berthe Molly, puis au 6, rue Hertrich.
- 10 Fiches de résidence, «Szendeffy Aladár», (Colmar, Archives municipales).
- 11 Idem, «Naturalisé français en vertu de l'article 6, paragraphe 1 de la loi du 1<sup>er</sup> août 1927, par décret du 16 février 1932. No. 27484 X 30».
- 12 Une liste manuscrite existe: «Collection Dr. Alfred de Szendeffy et Berthe née Molly - Inventaire», mais elle est sans précision de provenance ou de date d'achat. (Colmar, Bibliothèque municipale, Archives Szendeffy).
- 13 Michel Hertrich: *Le jardin*, 1878, huile sur bois; 14,5 x 39,5 cm. L'œuvre figure le jardin de la maison de Szendeffy à Colmar.
- 14 Adolphe Hirth: *Portrait de Rochegude*, huile sur toile, 46 x 39 cm.
- 15 Edmond Petitjean: *La cabane*, huile sur toile, 50 x 66 cm. Dans son Tableau explicateur (Colmar, Bibliothèque municipale, Archives Szendeffy) Szendeffy commente avec humour et philosophie «Louis XIV avait à Versailles une "cabane" plus somptueuse, mais a-t-il vraiment été plus heureux que le propriétaire de la cabane de ce tableau?»
- 16 Aristide Oeconomo (1821-1887): *Portrait de Madame Szendeffy*, huile sur toile, 126 x 94 cm, signé «Oeconomo» et daté 1854 en bas à droite.
- 17 Anton Einsle (1801-1871): *Portrait de Madame Szendeffy*, huile sur toile, 79 x 64 cm, signé «Ant. Einsle» et daté «857» en bas à droite.
- 18 Il laisse en effet de nombreux portraits officiels conservés en partie à Budapest.
- 19 Giovanni Battista Lampi I. ou II.: *Portrait de jeune fille*, huile sur toile, 75 x 60 cm. L'œuvre n'est ni signée, ni datée.
- 20 D'après Guido Reni: *Vierge à l'enfant*, huile sur toile, 69 x 91 cm.
- 21 Voir R. Engass, op. cit. 113, 155. fig. 1.
- 22 Voir G. Garboli et E. Baccheschi: Guido Reni. Milan 1971. No 105. et R. Engass: «Variations on a theme by Guido Reni». *The art quarterly* 24. 1962. 113-119.
- 23 Voir R. Engass, op. cit. 117-119.
- 24 Sotheby's Monaco, 23 février 1986. No. 534.
- 25 Lettre du 11. 12. 1954 (Colmar, Bibliothèque municipale, archives Szendeffy).
- 26 Peu de détails sont parvenus à Colmar sur son père. Voir J. Betz, op. cit. 145. Son portrait a été donné à la Bibliothèque municipale de Colmar sans doute en même temps que sa bibliothèque.
- 27 D'après François Boucher, *l'Été et l'Amour moissonneur*, huile sur toile, 112,5 x 99,5 cm chaque, déposé au Musée des arts décoratifs de Strasbourg en 1984.
- 28 Un inventaire sommaire se trouve dans les archives Szendeffy (Colmar, Bibliothèque municipale). Toutes les pièces données au musée d'Unterlinden ne peuvent malheureusement pas être identifiées avec certitude en raison de l'absence de description.
- 29 «Necrolog Merkmalen», (Colmar, Bibliothèque municipale)
- 30 Voir J. Betz, op. cit. 146-147. Compte tenu de sa spécificité,

la bibliothèque d'*hungarica*, riche d'environ 1200 ouvrages fut déposée à la Bibliothèque Nationale de Paris en 1970.

31 La traduction avait été entreprise sur l'édition publiée par L. Vivès à Paris de 1862 à 1866 en 31 volumes (J. Betz, op. cit. 147.). Le manuscrit en 16 volumes est disponible à la Bibliothèque municipale de Colmar (SN 75381).

32 Nous avons pu consulter les ouvrages suivants: Généralités: A. Kampis: *The History of Art in Hungary*. Londres 1966; G. Ö. Pogány: *La peinture hongroise au 19<sup>e</sup> siècle*. Budapest 1972 (1<sup>er</sup> édition 1958); «L'art de Hongrie du X<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle», catalogue de l'exposition, Paris, Petit Palais, avril-juillet 1966; Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise, 1959, I.; Catalogues d'exposition et publications de la Galerie Nationale Hongroise: «L'art révolutionnaire hongrois», Budapest 1957; «Gyula Benczúr». Budapest, 1958; «L'art hongrois du dessin et l'aquarelle aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles», Budapest 1959; «La peinture hongroise au XIX<sup>e</sup> siècle» Budapest 1959; «Les peintres de Nagybánya», Budapest 1962; «Art hongrois 1896-1945», 1969; «Die Balaton-Bildergalerie», Keszthely 1975; «Die Szolnoker Malerschule», Budapest 1975-76; I. Solyvár-Ö. G. Pogány: *Die Sammlungen der ungarischen Nationalgalerie*. Budapest 1976. Nous remercions Madame Anna Szinyei Merse-Bajza de Budapest de nous avoir communiqué les notices du *Művészeti Lexikon* I-IV. Budapest 1965-1968.

33 Voir K. Lyka, notice «Ignác Gaal» in *Thieme, U. et Becker, F.*: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig 1920. XIII. 1.

34 Huile sur toile, 78,5 x 59,5 cm; signé en bas à droite «I. G.». Au revers de la toile on lit l'inscription presque effacée: «pinx. Ignacz Gaal akade... Maler, 1844» et «Jos. Bett... 1836».

35 Giacomo Marastoni, *Portrait de Rosa Schodel*, huile sur bois, 75 x 60 cm, signée «G. Marastoni» et datée 1840 en bas à droite.

36 Giacomo Marastoni (1804-1860), voir K. Lyka, notice «Marastoni Giacomo» in *Thieme, U.-Becker, F.* op. cit. XXIV. 51. et A. Kampis op. cit. 245-246. Un grand nombre de ses œuvres se trouve à la Galerie Nationale Hongroise.

37 Voir A. Kampis op. cit. 245-246. L'école fut active jusqu'en 1860, malgré une interruption durant la guerre d'indépendance (1848-1849).

38 1852-1914, voir K. L. (Lyka), notice Béla Spányi dans *Thieme, U.-Becker, F.* op. cit. XXXI. 332.

39 Huile sur toile, 128 x 111 cm. L'œuvre est signée «K. Spányi B.» en bas, à droite mais non datée.

40 Huile sur toile, 132 x 250 cm. Le tableau est signé «K. Spányi B.» en bas à droite mais non daté.

41 Huile sur bois, 17 x 20 cm. L'œuvre, non datée, est signée en bas à gauche «K. Spányi B.»

42 1869-1910. Voir K. Lyka, notice «Daniel Mihalik», in: *Thieme, U.-Becker, F.* op. cit. XXIV. 550. et le catalogue de l'exposition «Die Szolnoker Malerschule». Budapest, Vienne 1975-76. 122-123.

43 Huile sur toile, 89 x 115 cm. L'œuvre est signée en bas à gauche «Mihalik Daniel» et datée de 1900.

44 Huile sur bois, 60 x 90 cm.

45 Les traces d'une signature en bas à gauche ont permis de penser à Ignác Újváry (1860-1924), voir Catalogue de son exposition commémoratif au Múcsarnok, Budapest 1928 et *Művészeti Lexikon*, réd. A. Zádor-I. Genthon. Budapest 1965. Tome IV. - mais la photographie du détail n'a pas renforcé cette supposition.

46 Kaposvár, 1861-1927, voir K. L. (Lyka), notice «Rippl-Rónai» in *Thieme, U.-Becker, F.* op. cit. XXXVIII. 376.

47 Huile sur carton, 61 x 49 cm. Budapest, Galerie Nationale Hongroise, inv. 6682. Cette œuvre fut connue en France grâce à l'exposition «L'art de Hongrie du 10<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle». Paris, Petit Palais, avril-juillet 1966.

48 Huile sur toile, 100 x 75 cm. Paris, Louvre, inv. R. F. 1977-299, déposé au Musée National d'Art moderne jusqu'en 1977.

49 Pastel sur carton, 58 x 42 cm. L'œuvre est signée «Rónai» et datée de 1898 en bas à gauche.

50 29. 6. 1984 Kassa - 4. 7. 1910 Budapest. Voir K. L. (Lyka): notice «Pap Henrik» in *Thieme, U.-Becker, F.* op. cit. 1932. XXVI. 215.

51 Huile sur toile, 136 x 86 cm. L'œuvre est signée en caractères majuscules «Pap Henrik» et datée 1908 en bas à droite.

52 Tableau explicateur, Colmar, Bibliothèque municipale, archives Szendeffy, 6-7.

53 1857-1912. K. L. (Lyka), notice «László Pataky von Sósputak», in *Thieme, U.-Becker, F.* op. cit. 1932. XXVI. 290.; voir aussi A. Kampis op. cit. 284.

54 Huile sur toile, 76,8 x 67,5 cm. Le tableau est signé «Pataky L.» en lettres rouges en bas à gauche mais il ne porte pas de date.

55 «Necrolog Merkmalen», 3. Colmar, Bibliothèque municipale, archives Szendeffy.

56 «Necrolog Merkmalen», 1. Colmar, Bibliothèque municipale, archives Szendeffy.

57 «... langsam, in grössten Stille und Discretion verkaufte alles was ich entbehren konnte: einige Bilder, ein Rembrandtgravure,



Silber, Microscope, 600 micr. Preparaten (woran ich 10 Jahr arbeitete), unter 50 Jahr gesammelte Briefmarken Sammlung... etc...» In: «Necrolog Merkmalen», 5. Colmar, Bibliothèque municipale, archives Szendeffy.

58 De rares chroniques nécrologiques ont salué sa disparition «L'Alsace», 4 juin 1958.; «L'Alsace», 7 juin 1958. p. 4.; «Dernières Nouvelles d'Alsace», 4 juin 1958.

59 Photos O. Zimmermann, Musée d'Unterlinden — Colmar.

## SZENDEFFY ALADÁR ELZÁSZBAN AVAGY EGY COLMARI MAGYAR GYŰJTEMÉNY RÖVID TÖRTÉNETE

A cikk megkísérli bemutatni a magyar olvasónak Szendeffy Aladár képgyűjteményét. A magyar orvos Szendeffy 1865. június 15-én született Budapesten, ahol 1914-ig hivatását gyakorolta. A véletlen hozta össze, egy wörishofeni kúra alkalmával Berthe Mollyval, egy colmari sörgyáros lányával, akit 1900-ban feleségül vett. Berthe Molly anyjának halálakor Szendeffy, hitvese kívánságára Colmarba költözött; gyűjteménye így hagyta el Magyarországot. 1946-ban kelt végrendelete értelmében azt a ma nagyobb részét a középkori Rajna-vidéki gyűjteményekről és Mathias Grünewald híres Isenheimeri oltáráról nevezetes colmari Musée d'Unterlinden őrzi.

A hagyaték, sajátos jellege miatt, nem olvadt be a múzeum gyűjteményeibe és mindeddig bemutatásra sem kerültek ezek a műtárgyak és festmények, de gondosan együtt őrzik őket raktáron. Szendeffy Aladár jelentős, mintegy hétezer kötetnyi könyvgyűjteményét a colmari városi könyvtárra hagyta, amely a „hungarica” jellegű fondokat részben a párizsi Bibliothèque Nationale-ban helyezte el azért, hogy a kutatók könnyebben hozzáférhessenek.

Nemrég ugyan előkerültek a városi könyvtárban a Szendeffy-gyűjteményekre vonatkozó kiadatlan források — a jelen közlemény is ezekből merít —, a kollekció pontos történetét még ma sem ismerjük teljesen. A tárgyak és képek nagy száma minden bizonnyal apai örökség lehetett; Szendeffy apja a magyar parlament elnöke volt. Köztük anyját és apai nagynénjét megörökítő családi arcképek osztrák vagy magyar hivatalos művészekről: Aristide Oeconomio 1854-ben szignálta Szendeffy Aladár nagyanyjának akadémikus portréját; Anton Einsle kapta a megbízást nagynénje, született Kinsky grófnő képmására. Az olasz iskolát Giovanni Battista Lampi — feltehetően az ifjabb — egy *Fiatal lány portréja* és egy Guido Reninek tulajdonított *Mária gyermekkel* képviseli.

A magyar festményeket kétségkívül maga Szendeffy Aladár vásárolta és jól tükrözik ennek az iskolának bizonyos tendenciáit a 19—20. század fordulóján. Különösen kiváltságos műfaj a tájkép a gyűjteményben. Ez nyilván Szendeffy sajátos érdeklődésének köszönhető, melyet a pusztai és a Balaton atmoszférája iránt tanúsított. K. Spányi Béla három jelzett, de évszám nélküli tájképe díszítette falait: az *Est*, az *Alföld alkonyatkor* és egy *Ködös reggel*. Mihalik Dániel 1900-ban egy jellegzetes magyar tájat szignált *Falusi reggelén*. A *Révész* tárgyú látkép még meghatározásra vár. Végül Rippl-Rónait egy finom pasztell, az *Őszi színek* képviseli 1898-ból.

A realista zsánerfestészet — divatos — vonulata is jelen van a gyűjteményben: Pap Henrik képe, *A védtelen megtámadott* bizonyossága annak, hogy ezt a műfajt a magyarok előszeretettel művelték. Gyakran szerepel valamiféle, a korizléshez igazított társadalmi szatíra az ilyen narratív festészet hátterében. A *Kurucok*, Pataky László képe jól illusztrálja ezt az irányzatot.

Tudjuk, Szendeffy Franciaországban kiegészítette gyűjteményét néhány kisebb jelentőségű francia (Petit-jean) vagy elzászi festő (Hertrich, Hirth) munkáival, vásárlás útján.

A képekhez értékes iparművészeti gyűjtemény társult, klasszikus jóízűs által vezetett válogatásban: porcelán, órák, ezüstmű — inkább a napi luxus, mintsem a ritka darabok felkutatásának igényével.

Szendeffy bőkezűsége gazdagon juttatott Colmar városának, a Musée d'Unterlinden és a városi könyvtár hasznára. Utóbb feleségének hosszas betegsége majd tőkéjének megcsappanása nehezítették Szendeffy anyagi helyzetét, és ez a humorral, melegséggel teli személy teljesen csendben hunyt el 1958. június 3-án.



## PERLROTT CSABA VILMOS PÁLYARAJZÁHOZ

Alföldi tájról, síkvidékről érkezett Nagybányára pályája kezdetén Perlrott Csaba Vilmos. Mestere és biztatója, az ugyancsak alföldi Koszta József ajánlotta számára a Kárpátok előhegyeihez tapadó bányászváros művésztelepét és festőiskoláját. Míg azonban Koszta éppen csak megízlelte a hegyi tájak zordon szépségét, magányosságát, tanítványa eljegyezte magát vele. Nagybánya környékének nagyszerű tájformái, dús vegetációjának fölfokozott színvilága visszakisértenek sok évvel később festett képein is. Élete alkonyán vallotta meg: „Ma is azt a színskálát érzem a festészet anyanyelvén, amit Koszta és Nagybánya adott. Annyira ez a színskála él bennem, hogy sokszor röghözkötöttségnek is érzem elevenységét. Igyekszem mai napig is menekülni tőle, mégis úgy hozzám tartozik, ahogy magam tartozom önmagamhoz.”[1]

Visszatért ide párizsi tanulmányútjairól, majd a kecskeméti művésztelepről, és mozgalmasságának szinte minden állomásáról. Nagybányához és az erdélyi tájakhoz fűződő kapcsolata mozaikos adatok egymásba illesztésével építhető újra. Megéri azonban a fáradságot a feltárásnak ez az aprómunkája is. A nagyobb összegezést, monografikus bemutatást segíti a festő életének különösen a két világháború közti szakaszára vonatkozó nélkülözhetetlen adatokkal. Értékes részletek tárnak föl művészi munkálkodásáról, kiállításairól, művei keletkezéséről és azok sorsáról. Nemkülönben azokról a kapcsolatokról, melyek az alkotót a művészet, irodalom és kritika progresszív köreihez kapcsolták.

\*

Az első tisztázásra váró kérdés Perlrott Nagybányára érkezésének időpontja. *Magamról* címmel az erdélyi sajtóban megjelent életrajzi visszaemlékezéseiben (és más helyütt is) a festő az 1904-es esztendőt (közelebből az év májusát) jelöli meg nagybányai tanulmányai kezdetének. A kolónia névsorai azonban egy évvel korábbiakról, azaz 1903-ból jelzik ottlétét. S tekintve, hogy a szabadiskola névsorait ezekben az években pontosan vezették (nem úgy, mint a Hollósy-iskola korában), ez az adat inkább elfogadható, hitelesnek vehető.

A pályakezdő festő jó érzékkel választotta Grünwald Bélát tanárának. Hozzá szegődik majd azután is, hogy a kolónia tagjainak egy része (elsősorban a lázadó fiatalok csoportja) Kecskemétre távozik, az ottani művésztelep megalapítója lesz.

A korabeli sajtóban ekkor még érthetően kevés nyoma van Perlrott nagybányai tartózkodásának. Csak a későbbi memoárirodalom foglalkozik vele, mint a fiatalok egyik hangadóijával. Réti István azt jegyezte fel róla, hogy tanulmányai kezdetén nagybányai szellemben folytatott elmélyült természeti stúdiumokat. „Rajzi megfigyelő képessége, a rajznak építő logikája azonban elmaradt festői erényei mögött.”[2] Hasonlóképpen ítélte meg munkáit egyik kiállítás-kritikájában kortársa, a festő Plány Ervin is.[3] A nagybányai festők (az itt tanuló művésznövendékek) 1906 őszén szervezett kollektív kiállításán bemutatott festményéről az a véleménye: rajzban gyengék, szítesőek, színben erősek. „Színesen lát, szélesen fog fel; távlatot tud kifejezni.”[4]

Mindez lényegében azért érdekes, mert Perlrottnak kimutathatóan ez az első nyilvános szereplése, képeinek legkorábbi bemutatója.

Azon a nyáron (de már korábban is) *Cigányok* címmel, illetve témával több hasonló kompozíciójú képet festett. Ezek egyike annyira megtetszett Ferenczy Károlynak, hogy ösztöndíjat szerzett a fiatal festőnek. Perlrott ilyenformán indulhatott el Párizsba, tanulmányainak elmélyítésére. Előbb a Julian Akadémián tanult, majd a fauvizmus hívévé szegődve az 1906-os esztendő őszén több társával egy kolostor földszintjén megnyitották az első „Matisse-iskolát”. Párizsban kiállításokat látogatott, s hatott rá Cézanne, Gauguin és Van Gogh festészete, de leginkább Matisse. Abban a szerencsében részesült, hogy Henri Matisse közvetlen közelében dolgozhatott.

Mi sem természetesebb, mint hogy hazatérve kiéltnek, túlhaladottnak érezze a késő naturalista alapról indult nagybányai festészetet. Csak Ferenczy Károly művészetében becsülte továbbra is az evolutív úton elérhető eredményeket. Helye a lázadó fiatalok táborában van. Sokatmondó gesztus, hogy 1907-től kezdődően már nem a szabadiskolában, hanem az iskolán kívüliek csoportjában dolgozott.

A fiatalokat és a személy szerint őt ért támadások, a meg nem értés, a korszerű formanyelvre való törekvés elutasítása fájó emléket hagyott benne. Ezt sok év után is fölemlgette. Életrajzi írásaiiban is visszatért rá. Mikor a kecskeméti kirajzás szóba került, magától értetődően a vállalkozók között volt. Közeli jó barátjával, az ugyancsak Matisse-hívő Bornemisza Gézával csatlakozott Grünwald kíséretéhez.

Kecskemét táji környezete azonban láthatóan nem felelt meg Perlrottnak. Hiányoztak Nagybánya hegyei.



1. *Alakok kályhánál, 1904 körül. Olaj, vászon, 93 × 113,5 cm. J.b.f.: Perlrott. Magántulajdon*





2. Ziffer Sándor arcképe, 1908. Olaj, vászon, 100 × 80 cm. J. j. l.: Guillaume Perlwott. Magyar Nemzeti Galéria Ltsz. 8617



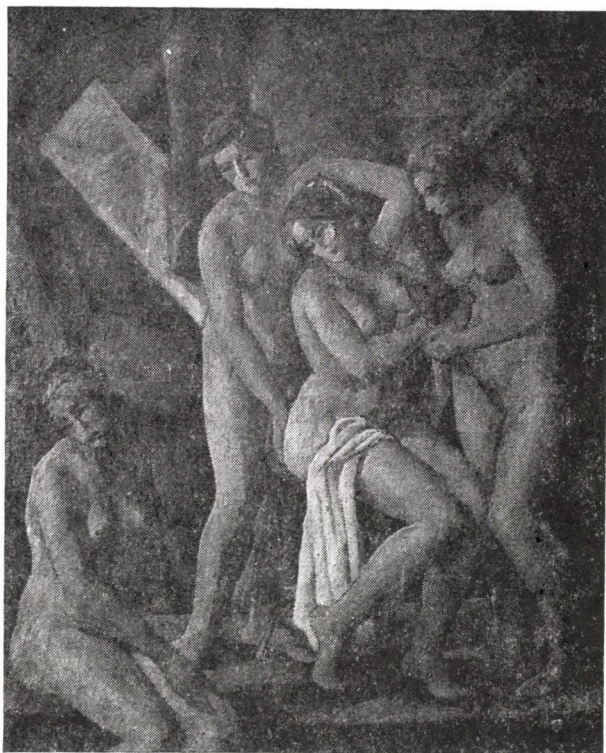
A sok vízszintessel, a drámaiságot nélkülöző végtelen távlatokkal nem tudott mit kezdeni. Ugyanúgy járt, mint a hozzá hasonlóan alföldi származású Mikola András. Visszavágyott a kolóniára. Perlrott 1912-ben, majd 1918-ban jelent meg ismét a nagybányai művésztelepen. Nevével nemcsak az iskolán kívül dolgozók névsoraiban találkozunk, hanem az 1912-es jubiláris kiállítást méltató írásokban is. Erre a nagyszabású, visszatekintő jellegű bemutatóra az egykori lázadó fiatalok munkáiból is több alkotást beválogattak. Perlrottnak kilenc festménye kapott helyet a kiállításon. Vannak közöttük csendéletek,



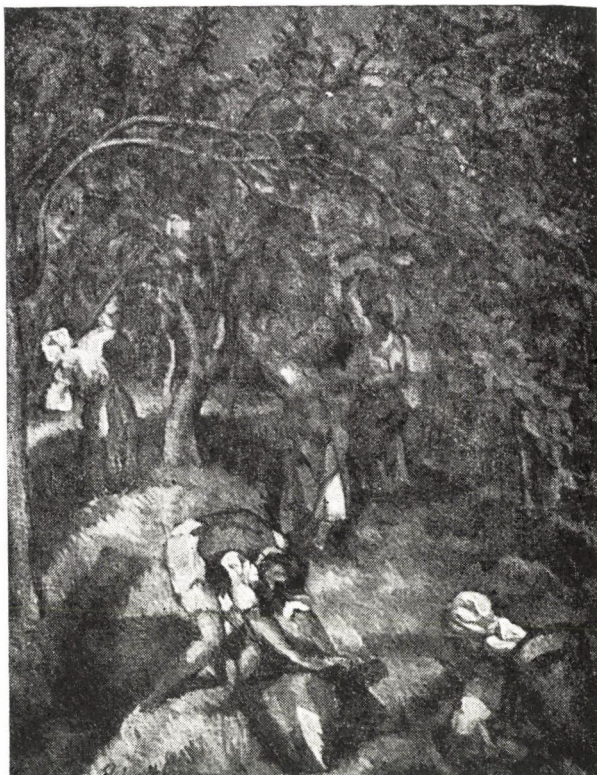
3. Kertészlet vörös úttal, 1905 után. Olaj, vászon, 62 × 73 cm J.n. Magántulajdon



4. Modelljeim, 1910 körül. Olaj, vászon, 83 × 63 cm. J.b.f.: Perlrott Csaba, j.j.l.: Perlrott Csaba. Magántulajdon



5. Kompozíció négy akttal, 1924. Olaj, vászon, 110 × 90 cm. J.n. Magántulajdon



6. Almaszedők, 1923–24 között. Olaj, vászon, 124 × 95 cm. J.b.l.: Perlrott Csaba. Magántulajdon





7. A minoriták temploma, 1920-as évek második fele. Olaj, vászon, 60×85 cm. J. j. l.: Perlrott Csaba. Egykor magántulajdonban

tájak (így a nagybányaiak kedvenc Klastromrétjét ábrázoló képe), egy önarckép, Ziffer Sándorról festett portréja, és *Cigányok a csűrben* című korai, 1905-ös kompozíciója.[5]

\*

A háború vihara szerteszodorta a kolónia művészközösségét. A magyar progresszióhoz vonzó Perlrott Csaba Vilmos, miként a Ferenczy-testvérek és más jeles alkotónk, „a történelmet élték” a forradalmi időkben. Perlrottnak külföldre kellett távoznia, önkéntes emigrációba kényszerült.

A festő először a Tátrába utazott, s onnan látogatta a kis szepességi városokat (Lőcse, Késmárk stb.), majd Berlinbe és Párizsba ment. Mindvégig szolidáris maradt azokkal a művészekkel, akikkel együttműködött a Tanácsköztársaság idején. Ferenczy Bénit például ő segítette átmeneti csehszlovákiai tartózkodása alatt. Egykori nagybányai társának Romániából kellett menekülnie, mert részt vett 1920 őszén az első romániai általános sztrájk szervezésében. A börtön elől menekülve Ferenczy Bényi gyalogosan érkezett Pozsonyba, ahol Perlrott segítette, míg a következő évben Ausztriába utazhatott.

Perlrott emigrációban töltött éveiből kassai kiállításának híre érkezett hozzánk. A Kolozsvárott megjelenő haladó liberális szellemű *Napkelet folyóirat*nak Mihály Ödön küldött tudósítást *Berlini magyar művészek kiállítása Kassán* címmel.

Bár a beszámoló diszkréten elhallgatta, hogy emigránsok kiállításáról van szó, az akkori olvasó számára ez nyilvánvaló volt. A kassai csoportkiállításon Perlrott-Csaba Vilmos, Gráber Margit, Quittner Olga vett részt. Gráber Margit hűséges társa lett Perlrottnak, kecskeméti megismerkedésük után nemsokára a felesége. Perlrott ez idő tájt (különösen lőcsei és berlini tartózkodása során) bibliai témákat dolgozott fel. Úgylehet ebből a sorozatból való *Krisztusfej* című, kubisztikus alkotása, melynek reprodukciója a kolozsvári Vasárnapi Újság címlapján jelent meg.[6]

\*

Perlrott Csaba Vilmos a húszas évek közepétől kezdve ismét rendszeresen megfordult Nagybányán, dolgozott a kolónián. Egy egészen biztos adat arról, hogy Nagybányán járt, 1924-ből való. Ez az év különösen mozgalmas volt számára. Nostalgiaival fedezte fel ismét ifjúkorának, tanulóéveinek színterét. Úgy érezte, a nagybányai táj még sokáig témát adhat képeinek. Ugyanakkor kiállítások sorozatát tervezte Erdélyben, ahol vásárlókra talált.

1924 nyarán (június 4–17 között) jubiláris, a kolónia történetére visszatekintő kiállítás nyílt Nagybányán. A festőiskola termeiben helyezték el a mintegy másfélszáz festményt, szobrot és grafikát. Az alapító mesterek és a művésztelepen már régóta dolgozó alkotók munkái mellett hangsúlyosan vannak jelen a modern szemléletű





8. *A Zazar patak mentén*, 1928. Olaj, vászon, 80×100 cm. J. j. l.: Perlrott Csaba 928. N. B. A szentendrei Ferenczy Múzeum tulajdona, ltsz. 7641

festők. Ziffer Sándor, Pászky Jenő, Perlrott Csaba Vilmos, Mund Hugó, Patkó Károly alkotásait említik a beszámoló. Perlrottról egy kritika megjegyezte, hogy munkáin Matisse hatása érződik.[7]

Biztonságosan nem deríthető ki, hogy a festő ekkor már — kora nyáron — leutazott volna Nagybányára. Valószínűnek látszik ugyan, de az sem kizárt, hogy itthon levő munkáiból válogattak be egy tájképet a kiállításra, hangsúlyozva a bemutató retrospektív jellegét.

Mint később is, több alkalommal, Perlrott nem egyedül jött Nagybányára. Felesége, Gráber Margit volt vele és barátja, elválaszthatatlan festőtársa, Kmetty János. Itt-tartózkodásukról 1924 szeptemberében Dienes László tudósított.

Dienes, a Tanácsköztársaság emigránsa, később a Korunk folyóirat alapítója, a világnézeti azonosság és a modern művészet tisztelete alapján rokonszenvezett Perlrotttal és baráti körével. „Egész Európa művészete — írta — nagy lendülettel keresi mindazt, amit e három művész is keres, az új ember, a tisztult ember megnyilatkozását”.[8] Dienesnek alkalmá nyílt közelebbről is megismerni a három festő alkotásait. Elképzelhető, hogy éppen ő volt segítségükre abban, hogy munkáikat egy kisebb kiállításon Kolozsvárt is bemutassák. Tárlatuk a magyar újságírók szervezetének Jókai utca 5. szám alatti földszinti helyiségében nyílt meg az év szeptember 6-án.[9] Dieneshez különösen Kmetty János művészete állott közel. Esztétikai tanulmányaiban sokat foglalko-

zott a kubizmussal. Pontosan, ráérzően határozta meg Kmetty festészetének jellemzőit. „Kmetty János művészete a racionalizmus jegyében fejlődött. Párizsi tanul-



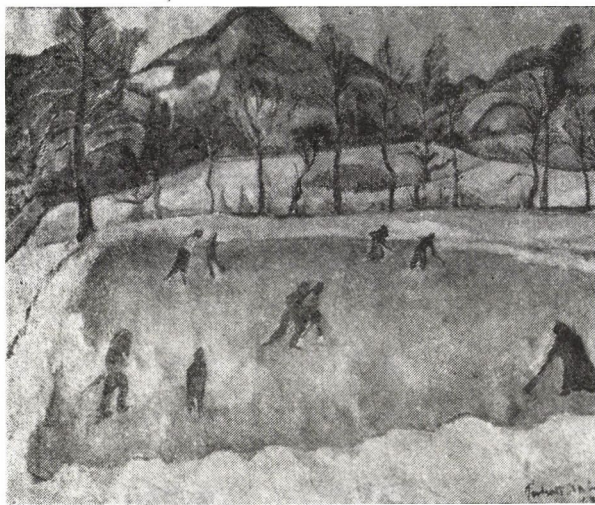
9. *Család*, 1929. Olaj, vászon, 73×92 cm. J. j. l.: Perlrott Csaba N. B. 929. Magántulajdon





10. Vörös víz, 1929. Olaj, vászon, 73×92 cm. J. j. l.: Perlrott Csaba N. B. 929. Magántulajdon

mányai a kubizmuson vezették keresztül. Puritánizmusa már egész fiatalon sok hívet szerzett számára. (...) Cézzanne tanulmányozása, a kubizmus iskolája, s meggon-



11. Korcsolyázók, 1929. Olaj, vászon, 70 × 100 cm. J. j. l.: Perlrott Csaba N. B. 929. Magántulajdon

dolt analitikus munkálkodása jellemzik fejlődését.”[10] A három festő decemberig még Erdélyben tartózkodott.

Kolozsvári tárlatukat követi részvételük egy nagybányai kiállításon. 1924. október 30. és november 9. között a Nagybányai Pestők Társasága a kolónia vendégtagjaival közösen szervezett mintegy félszáz alkotást bemutató tárlatot. A művésztelepen dolgozók nyilvánvalóan nyári munkálkodásuk eredményét mutatták be a közönségnek. A sajtó a „vendégművészek” élén Perlrott Csaba Vilmost és Kmetty Jánost említi. Perlrott munkái közül kiemelik *Csendélet*, *Fák*, *Kertrészlet* című festményeit, míg Kmettytől *Zazar-híd*, *Templom*, *Virághegy* című munkáit és *Önarcképét*. Részt vett a kiállításon, ugyancsak a vendégek csoportjában, Gráber Margit, Korda Vince és a kolozsvári Szolnay Sándor is.

A kolóniáról Nagyváradra és Aradra már úgy ment át a három festő, hogy képeiket önálló kiállításon mutassák be. Együttes jelentkezésüket a sajtó — alkotásaik formabontó, a nyugati áramlatokhoz kapcsolódó jellege miatt — hangsúlyosan „modern festők” kiállításaként népszerűsíti. Száz festményt, pasztellképet és akvarellt mutattak be, ezek jó része a nyáron készült. Képeik címe mutatja, milyen nagybányai témákat és motívumokat festettek meg. Több alkotásuk készült a város környéki hegyvidéken; megörökítették urbánus tájakat, Nagybánya patinás tornyait, ódon főtéri házait, a vásártér mozgalmasságát. Őszi nagybányai képek sorozatában Perlrott és Gráber is megfestette az almaszedőket, a kolónia művészeinek kedvelt témáját. A Virághegy lankáin,



Nagybánya határában a szelídgesztenye és a bőven termő alma szedése kínálta kompozíciós témák vagy alakos tájképek festői motívumait.

Nagyváradon november 9. és 17. között a Heymann-kert csarnokában állítottak ki. A helyi sajtó Perlrott, „a magyar Gauguin” *Almaszedők* című festményét emelte ki a tárlat képei közül.[11] Olyan téma volt ez, amely valóban sugallta — a festő vonzódásai szerint — a Gauguinre utaló megoldásokat. A kiállításról kolozsvári lapban jelent meg érdemleges kritika. „Perlrott-Csaba annak idején a teljes művészi kifejezést forradalmi utakon kereste. (...) Mint Matisse, Picasso és Gauguin tanítványa kezdte, rajtuk keresztül azonban visszament Grecóig, s a klasszikusokat megelőző primitív expresszionistákig. (...) Kmetty János művészete rokon a Perlrott-Csabáéval, csupán az eszményt kifejező leegyszerűsítésben, a bensőségesen felfogott életjelenségeknek puritán visszaadásában, ha lehet, még messzebb megy mint ő.”[12] Kmetty több, Nagybányán készült akvarellt is bemutatott. Gráber Margit pasztellekkel jelentkezett. Perlrott képei közül, az *Almaszedőkön* kívül, *Fűzes*, *Imádkozók* és *Zsuzsanna* című alkotásait említik valamint csendéleteit.

Nagyrészt ugyanezekkel a képekkel mutatkoztak be Aradon is. November végétől az aradi Fischer-palota adott otthont kiállításuknak.

Mint idegen állampolgároknak, Perlrottéknak hatósági engedélyre volt szükségük ahhoz, hogy kiállíthassanak. Ennek megszerzésében a nagybányai kolónia vezetője, Thorma János volt segítségükre. Váradon és Aradon is ő járt közben értük. Temesvárott azonban kellemtelen meglepetés várt rájuk. Párizsi utazásuk előtt itt tervezett bemutatkozásukat a hatóságok megakadályozták. A biztonsági szolgálat, a „sziguranca” kiutasította a három festőt és Kürtösnél áttették őket a határon.

A példátlan és indokolatlan esetet a sajtó „festőművészek odüsszeájaként” kommentálta. Perlrott és Kmetty azok között volt, akik számára „nem jelentett semmit a politikai határ, akik úgy gondolkodtak, hogy nem változik meg Nagybánya hegyeinek rajza és levegőjének színe”. Főlemlegették, hogy „a román és magyar festők egymást támogatva, egymás munkája után érdeklődve” dolgoztak, és a helyi hatóságok túlkapása ellentétes ezzel a baráti szellemmel.[13]

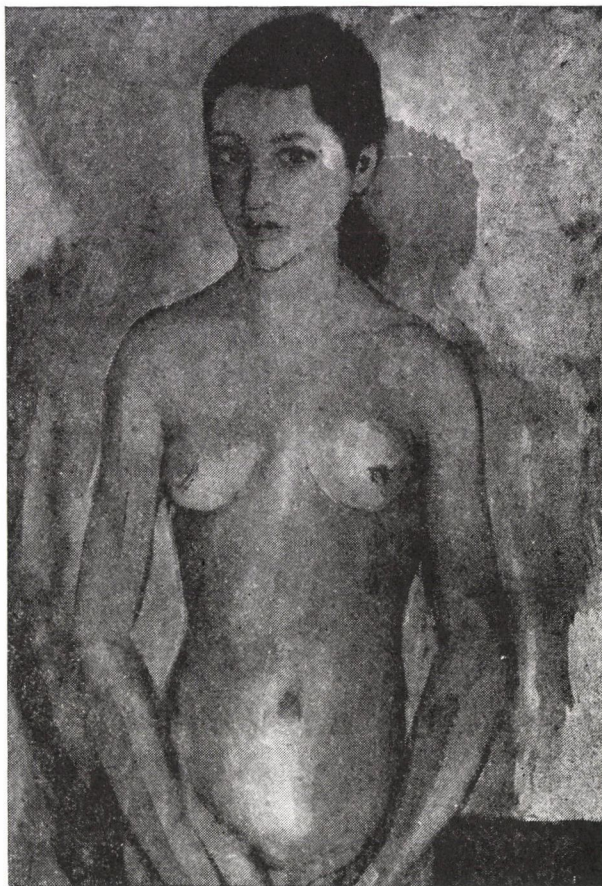
A kiutasított festők, mint a lapok megírták, képeiket Temesvárott, egy barátjuknál hagyták. Nagy valószínűséggel kikövetkeztethető, hogy dr. Bürger Géza lehetett az, akire a képeket bízta. Pár héttel később ugyanis (1925. február elején) a Temesvári Hírlap arról írt, hogy Perlrott, Kmetty és Gráber festményeiből kiállítás nyílt dr. Bürger Gézának Jenő herceg utca 7. szám alatti lakásán.

\*

Perlrott túltette magát a kellemtelen incidensen. Sokkal jobban ragaszkodott Nagybányához annál, semhogy lemondjon a nagyszerű tájképezésekről. Heteket, olykor hónapokat töltött Nagybányán. Zaklatására többé nem került sor; kiállításokra is mindig kapott engedélyt.

Párizsból érkezve 1927 nyarán tűnt fel ismét a kolónián, majd a következő évben újra. Itt töltött idejéről, munkásságáról Borghida Pál írásai tudósítanak. Az eredetileg festőnek készült Borghida Pál (1899–1972) a nagy múltú szatmári napilap, a Szamos tudósítója volt; Perlrottról, Zifferről írt elismeréssel. Megelevenítő erejű Perlrott személyének bemutatása: „Úgy néz ki, mint egy komoly pedagógus: a haja ősz, mélyen ívelt sas-orrán professzoros pápaszem, amely mögül erősen, kutatóan néz. Vékony, középtermetű alak, állandóan sötét ruhát visel.”[14]

Az 1928–1929-es évben télen is dolgozott Nagybányán. Több téli képe készült a kolónián, melyekből Kolozsvárt mutatott be. Ez a tárlata (Gráber Margittal közösen) 1929 februárjában nyílt meg az akkori idők legjobb kolozsvári képcsarnokában, a vármegyeház üvegtermében. A kritikákban arról olvashatunk, hogy negyedszáz festménye között tájképek, csendéletek, aktok vannak. Méltatója, Kőmíves Nagy Lajos megállapítja,



12. Leányakt, 1929. Tempera, karton, 69 × 50 cm. J.j.l.: Perlrott Csaba N. B. 929. Magántulajdon

hogy Perlrott „gondolati piktúrát” művel; képei konstruktívan megszerkesztettek; téli tájain mintha nagybányai emlékei iránti nosztalgiaja ébredne újra.[15] Ősszel még egy kiállításra nyílt a Perlrott-házaspárnak — Nagyváradon —, s ekkor már Kmetty is velük van.

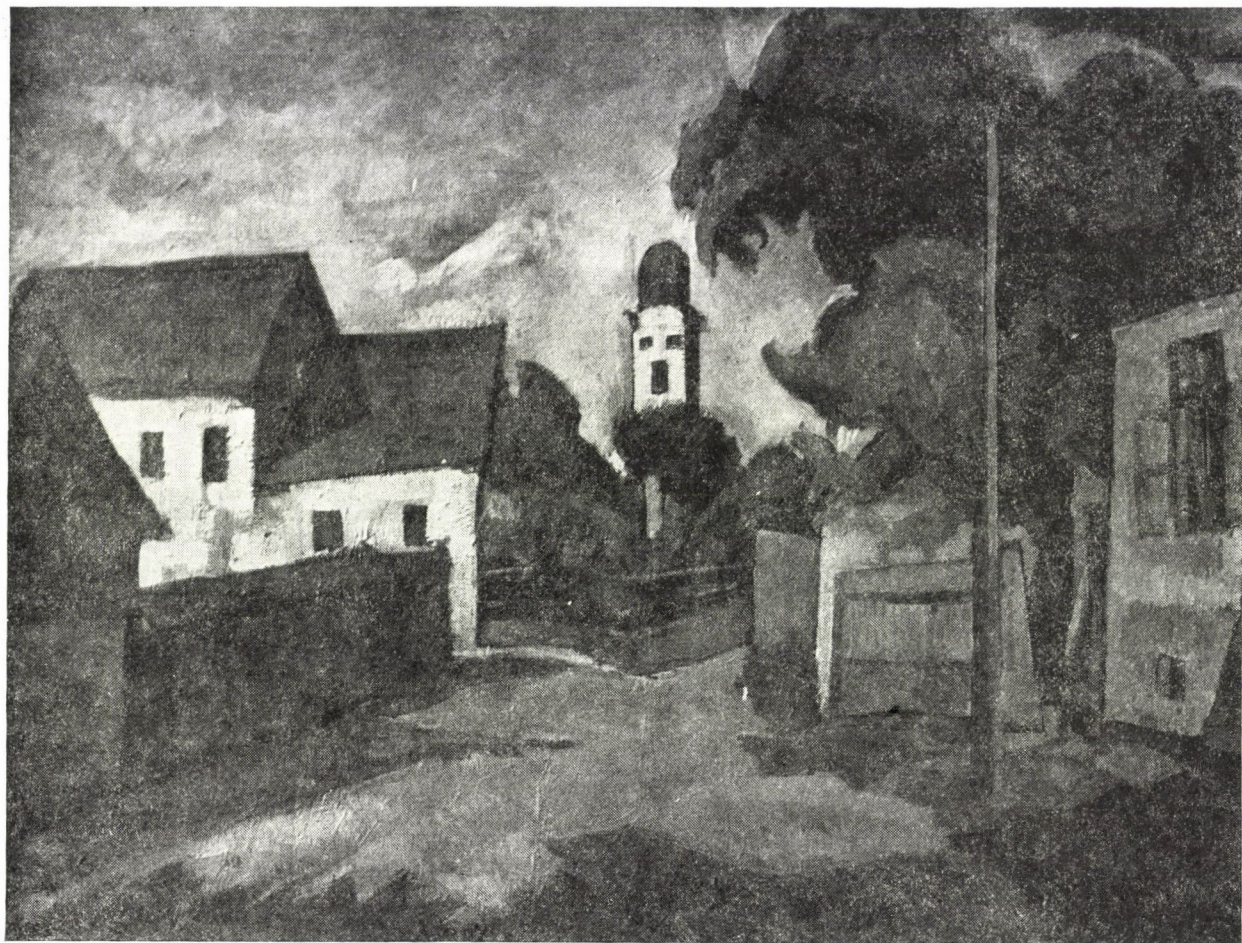
Ezúttal velük tart nemzedéktársuk, a festő és grafikus Bardócz Árpád is.

A harmincas évek első felében folytatódott erdélyi kiállításai. 1930 és 1934 között Aradon, Nagybányán, Szatmáron, Temesváron, Nagyváradon, Brassóban és Kolozsváron láthattak ismét festményeiből.

Figyelmet érdemlő közös bemutatókra vállalkozott az erdélyi városokban a KUT és a Szinyei Merse Pál Társaság. Perlrott — a KUT tagja — egyike lehetett a kezdeményezőknél, emiatt részvétele is hangsúlyos. 1930 tavaszán Aradon jelentkeztek közösen szervezett tárlattal. Ezen Perlrott Csaba Vilmos, Kmetty János, Gráber Margit és Lahner Emil a Képzőművészek Új Társaságát, míg Basch Andor és Schossberger Klára a Szinyei Merse Pál Társaságot képviselték. Bemutatójukat Aradon a szépíró és lapszerkesztő Károly Sándor méltatta. Perlrottot tartja az együttes vállalkozás legtehetségesebb résztvevőjének. A festőnek *Cigánylány* című temperaképét, több csendéletét: *Gyümölcsöstál Terített asztal*, *Gyümölcs-csendélet*, *Korsós csendélet*, továbbá Párizsban készült festményeit (*Kilátás a műteremből*, *A Notre-Dame esőben*) méltatta.

Temesváron 1930 tavaszán végre úgy mutatkozhatott be, hogy nem kellett váratlan és kellemtelen meglepetésektől tartania. Jó sajtója volt a Bánság fővárosában. Tárlatát Franyó Zoltán, a jeles közíró és műfordító méltatta. „Önmagát vallató, nevelő, irányító művész” —





13. Nagybányai részlet, 1920-as évek vége. Olaj, vászon, 80×98 cm. J. j. l.: Perlrott Csaba V. Magántulajdon

jellemezte nagyon találóan. Kiállításáról *Önarcképét* emeli ki és dísztelen, már-már komor Szajna-parti tájait.[16]

A festővel interjút készítő Kalotai Gábor arról faggatta, miért állít ki rendszerint másokkal közösen. Perlrott (aki ezúttal is Kmettyvel és Gráberrel együtt mutatkozott be) azt válaszolja, hogy tudatosan törekszik erre: úgy érzi, a nézőnek kell a változatosság.[17]

\*

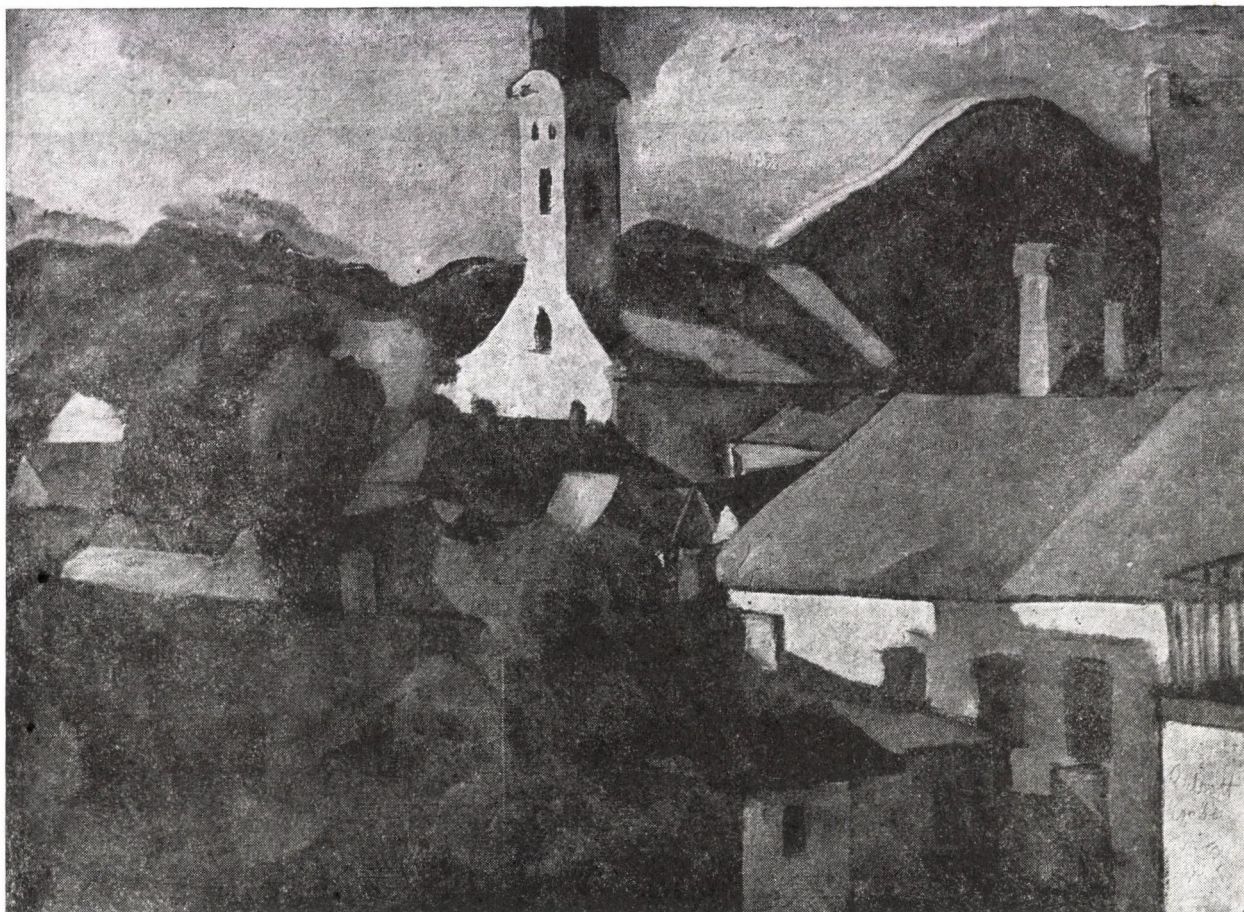
Perlrott-Csaba Vilmos erdélyi tartózkodásának különösen érdekes — eddig a kutatás figyelmébe nem került — eseménye: együttműködése és közös föllépése Mattis-Teutsch Jánossal. A Nagybányán töltött nyár 1931-ben közös munkájuk jegyében hozott figyelemreméltó eredményeket. Alighanem korábban is ismerték egymást. Mattis-Teutsch a húszas évek első felében Brassóból még gyakran ellátogatott a nagy európai művészközpontokba. 1925-ben (Perlrott párizsi tartózkodása idején) kiállítás volt a francia fővárosban. Bizonyosan nem véletlen, hogy Perlrottot brassói bemutatkozásra hívták meg. Abba a városba, mellyel kapcsolatai azelőtt nem voltak.[18] Az 1931 júniusában szervezett brassói kiállítás után a két művész együtt dolgozott a nagybányai művésztelepen.

Nyár végén, augusztusban jött létre itteni közös kiállításuk, s nem is mindennapi szervezési körülmények között. Mattis-Teutsch, Perlrott és Kmetty nem a kolónia kiállító csarnokában, hanem a református iskola nagy földszinti termében mutatkoztak be. Mindegyik kiállító egy-egy falat kapott munkái elhelyezésére. Mattis-Teutsch

többnyire figurális képeket állított ki és néhány kifejező erejű, megnyújtott formájú fa- és fémszobrot. Kmettynek olaj- és pasztellképei között párizsi urbánus tájait és *Önarcképét* említik. Még Nagybányán is, ahol nemegyszer láthattak modern műveket, meglehetősen újnak hatott ez a bemutatkozás. Érdembeli kritikát nem is kaptak. A Nagybánya és Vidéke című helyi lap tudósítója óvatosan csak annyit jegyzett meg: „Kétségtelenül érdekes és meglepően szép dolgok ezek, de mi azt hisszük, hogy közönségünknek az ilyen újszerű elgondolásokhoz még nevelődnie kell.”[19]

Az erdélyi városokban szervezett kiállításoknak, a képek modernsége ellenére, jelentős erkölcsi és anyagi sikerük volt. Még a gazdasági válság éveiben is meglepően sok festményt sikerült eladniuk. Közvetlenül a nagybányai kiállítás után az 1931 szeptemberében megnyílt szatmári tárlat ezt mindennél jobban példázza. A Dacia (volt Pannónia) szálló kistermében állítottak ki — ismét hárman: Perlrott, Kmetty és Gráber. A nagyszámú látogatót vonzó tárlaton tizenöt képet vásároltak meg. Jobbmódú szatmári kereskedők, orvosok, ügyvédek érdeklődtek elsősorban a festményeik iránt. Perlrottnak nyugati nagyvárosokban aratott sikere meggyőzte a vásárlókat, hogy befektetésnek sem rossz modern képet gyűjteni. Változatlanul jó sajtójuk is hozzájárult az érdeklődés fölkeltéséhez. Kiállításukról a szatmári művelődési élet erjesztő-szervező személyisége, az esztétikai kérdésekben otthonos Tereh Géza írt kritikát. Bemutatásában elmondta, hogy Perlrott forradalmárkodott Nagybányán, de becsülte a kolónia eredményeit. „Kánonja — írta a képekről —: összefoglaló, konstruktív beavatkozás a természet rendjébe. (...) Kevés, fénytelen szín emeli ki





14. Nagybányai táj, 1930. Olaj, vászon, 75×92,5 cm. J. j. l.: Perlrott Csaba N. B. 1930. Egykor magántulajdonban

szádkásan, darabosan a lényeges formaelemeket.” A tárlatról *Barátnők* című kettős aktját és *Cigánylány* című festményét (szintén akt) méltatja, míg Kmettynek *Őnarchépét*, mely „valósággal üvegbe metszett keménységével” hat és rézkarcait.[20] Hatásos volt a szatmári lap, a Szamos kezdeményezése: önéletrajzot és ars poeticát adó írásokat kért és közölt a kiállítóktól. Így jelent meg a lapban, még a kiállítás ideje alatt, Perlrottnak *Magamról* című vallomások önéletrajza és Kmettynek *Életforma — művészi forma* című írása.

Októberben Nagyváradon és Temesváron mutattak be ismét festményeikből. Úgy tűnik, az előbbin Perlrott személyesen nem vett részt, csak Kmetty társította egyéni kiállításához barátjának egy csendéletét és egy tájképét.[21]

\*

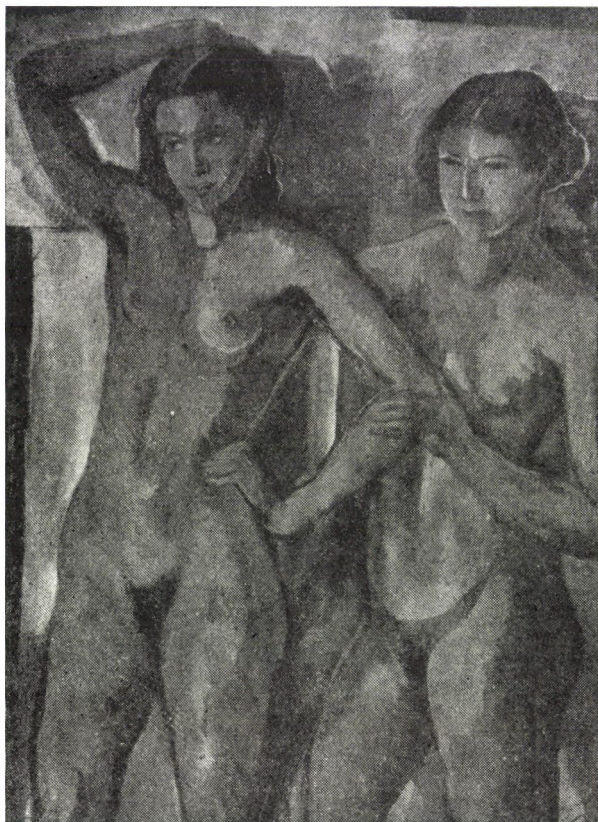
Nagybányai tudósítások, a kolóniáról szóló riportok, ha kihagyásosan is, de értékes adatokkal szolgálnak arról, kik dolgoztak a hanyatló korszakát élő művésztelepen. Annál inkább rá vagyunk utalva e közlésekre, mert a festőiskolai névsorok 1923-tól nem tüntetik fel az iskolán kívül dolgozó művészek nevét. Perlrottról, mint a kolóniához érzelmiileg kötődő és sikerei révén tekintélyt szerzett, jelentős alkotóról gyakran szó esett ezekben az írásokban.

„Évtizedek óta minden esztendőben feltűnik egy-egy ismerős művészarc, aki szebbnek látja a Zazart az Adria kéken csillogó habjánál, s a Bódító fenséges szépségét a svájci havasok tengerszemeinél. Ilyen régi vendége Bányának Perlrott-Csaba Vilmos, aki tegnap utazott el több heti tartózkodás után.”[22] A szatmári Reismann

Irma idézett tudósítása megerősíti azt a feltételezést, hogy Perlrott nem átmeneti vendég volt Nagybányán, hanem huzamosabb ideig dolgozott — élt — a telepen. Ez évben a nagybányaiakkal közösen vállalkozott arra, hogy — tekintettel a nehéz megélhetési viszonyokra — képvásárt szervezzenek Szatmáron. Köves László szatmári műkereskedő mintegy száz képet (túlnyomórészt nagybányai festők munkáit) állította ki az Unió-Klubban. Ezen Thorma János, Mikola András, Jándi Dávid, Ziffer Sándor, Nagy Oszkár valamint Perlrott-Csaba Vilmos és Kmetty János festményeiből is bemutatottak. Perlrott *Őnarchépét* a kiállítás legjobb alkotásaként értékelték.[23]

Itt-tartózkodása utolsó két évében, 1933 és 1934-ben már csak kiállításai jelzik erdélyi utazásait és jelenlétét a festőtelepen. Magyarországi festőkkel állított ki a művésztelep városában (1933 szeptemberében), majd a nagybányaiak csoportkiállításán vett részt (októberben) Szatmáron. 1934 tavaszán szintén egyik szervezője lehetett annak az erdélyi vándorkiállításnak, melyet a Színyei Merse Pál Társaság és a KÚT közösen kezdeményezett. A budapesti Japán kávéház művészasztalánál született meg a kiállítás ötlete. Perlrott ismerte a legjobban az akkori romániai viszonyokat, s elképzelhető, hogy az ő javaslatára választották Szatmárt kiindulási pontnak. A közös tárlat 1934 márciusában a szatmári Újságíró-Klubban nyílt meg. Erre a bemutatóra a Színyei Merse Pál Társaság részéről Iványi-Grünwald Béla, Márk Lajos és Herman Lipót, a KÚT csoportjából pedig Perlrott-Csaba Vilmos, Kmetty János és Gráber Margit festményeit válogatták be. Utolsó erdélyi kiállítását Perlrott Kolozsváron szervezte. Spanyolországi utazásra készült; ezzel a tárlattal zárta le nyári itt-tartózkodásának he-





15. *Cigány modellek*, 1930 körül. Papír, tempera, 100 × 70 cm. J.j.l.: Perlrott Csaba V. Magántulajdon

teit. Nagybányai tájakat, néhány akt-képét és csendéleteit állította ki 1934 októberében a kolozsvári Újságíró-Klubban.

\*

Kevés életrajzi adat áll rendelkezésre ahhoz, hogy választ találhatnánk arra a kérdésre, miért szakadtak meg olyan hirtelen Perlrott-Csaba Vilmos nagybányai és erdélyi kapcsolatai. Tény, hogy 1934 után többé nem dolgozott a kolónián; kiállításai is elmaradtak. Ami lényeges adat munkásságáról szól, mind korábbi keltezésű, e dátum előtti. Ezek áttekintése, éppúgy, mint kiállításainak fenti bemutatása, árnyaltabbá teszi pályaképének ezt a mozgalmas fejezetét.

Perlrott és lázadó nemzedékének művészi hitvallására azok éreztek rá mélyen és őszintén, akik elfogulatlanul, a megértés szándékával és a progresszív gondolkodás alapján kerestek rokonító szálakat. Korántsem véletlen, hogy Perlrott, erdélyi működése során is, mindvégig a polgári baloldal, a fölvilágosult gondolkodás híveinél talált megértésre. Fölfogásbeli, világnézeti affinitások, a művészet hivatásáról vallott nézetek, a konzervativizmus heves elutasítása hozta közel Ziffer Sándorhoz, Ferenczy Bénihez, Mattis-Teutsch Jánoshoz vagy Dienes Lászlóhoz, Franyó Zoltánhoz és Szántó Györgyhez.

A fentiek során nem volt szó Szántó Györgyhez fűződő kapcsolatairól. Az eredetileg festőnek készült, majd irodalmi pályára lépett Szántó György (1893–1961) Perlrotthoz hasonló vonzódással fordult az avantgárd művészetek felé. Ilyen szellemben készültek festményei és rézkarcai, melyekből még a húszas években is kiállított. Aradon ismerkedhettek meg közelebbről, ahol 1924-ben Perlrottnak kiállítása volt, ő pedig modern művészeti folyóirat kiadására készült. A Párizsba utazó Perlrott-tól beszámolót kért — és kapott — a Függetlenek Szalonjának kiállításáról. A festő párizsi tudósítása a *Periszkóp* 1925. 4-es számában jelent meg, melyhez a lap szerkesztője, Szántó György, Perlrottnak két festményét (aktképeit) reprodukálta. Beszámolójában (l. szemelvé-



16. *Cigány pár*, 1930 körül. Papír, tempera, 45 × 70 cm. J. n. Magántulajdon



nyek) Perlrott egyéni hangon, ítéleteit bátran kimondva értékelte a modern művészet párizsi seregszemláját. Ugyanez a nyíltság, önálló ítéletmondás sugárzik az erdélyi sajtóban megjelent és itt szemelvényesen közölt más írásából is.

Nyugati művészeti sikereiről többször szó esett az erdélyi sajtóban. A hosszabb ideig Párizsban élt nagyváradi festő, Tibor Ernő, 1925-ben Mattis-Teutsch ottani működéséről számolt be, és írt a többi künt dolgozó festőről is, Pór Bertalanról, Vaszary Jánosról, Tihanyi Lajosról, Vértes Marcellról, Orbán Dezsőről, Perlrott-Csaba Vilmosról.[24] Párizsi képzőművészeti tudósítást küldött haza Gyomai Imre, a kolozsvári Ellenzék munkatársa 1926-ban. Írásában a román Brâncuși-ról szóló rész a legérdekesebb, de beszámol Kernstok Károly, Pór Bertalan, Perlrott Csaba Vilmos, Tihanyi Lajos, Korda Vince, Farkas István munkásságáról is.[25]

Két világháború közti sajtónkban Perlrottnak néhány nagyon jellegzetes képe jelent meg reprodukcióban. Nemcsak Szántó György folyóiratában, a Periszkópban, hanem Dienes László cikkét illusztrálva a Vasárnapi Újságban (*Krisztus feje*) és a Pásztortűzben (*Nagybányai részlet*). Sok évvel később még a marosvásárhelyi Igaz Szó közölte *Nagybányai táj* című festményének reprodukcióját.[26] Perlrott festményeinek sajátossága, hogy fekete-fehér fényképen is elég pontosan visszaadják az eredeti illúzióját. Általában kevés színnel, dekoratív művészi eszközökkel dolgozott. Így a reprodukciók számbavétele is segítheti a kutatást.

A foltárásnak természetesen az eredetire, a gyűjteménybe került festményekre kell mindenekelőtt összpont-



18. *Nagybányai házak*, 1930 után. Olaj, vászon, 55 × 68 cm. J.j.l.: Perlrott Csaba. Magántulajdon

tosítania. Sok képet adott el erdélyi kiállításain. Képvásárokon, aukciókon is több festménye cserélt gazdát. 1924 decemberében egy nagyváradi képvásáron kínálták eladásra *Krisztus síraldása* és *Négy tanulmányfő* című képeit. 1925-ben és 1930-ban szatmári kiállításokon tűntek fel grafikái és festményei, így nagyméretű *Önarcképe*.

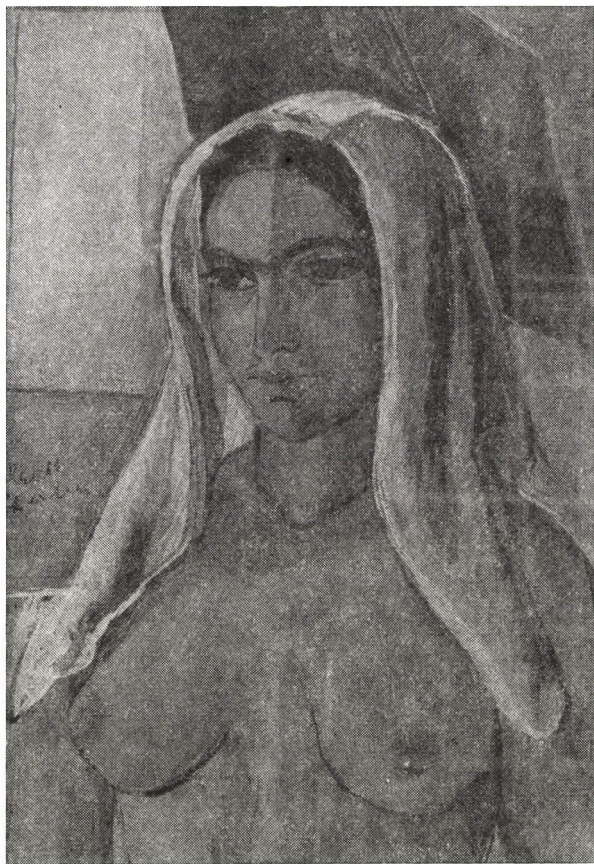
Képeinek jó része magánosok birtokába került, és csak néhány jutott utólag múzeumi tulajdonba. A Körösvidéki Múzeum (a nagyváradi képtár) pár éve két festményét vásárolta meg, az aradi egyet. Katalógusok, múzeumi állagjegyzékek híján azonban közelebbi adatok nem állnak rendelkezésre. Még kevesebb az esély a magántulajdonban levő festmények számának fölbecsülésére. Nagybanján, Aradon, Nagyváradon, Kolozsváron bukkantak elő Perlrott-festmények. Közöttük egészen kiválóak. Több olyan képe maradt itt, melyen követni lehet stílusának a húszas, harmincas években bekövetkezett változását. Párizs szellemét, a modern művészet frissítő hatását közvetítik felénk e művek. Bizonyítják, hogy nagybányai forradalmisága mély meggyőződésen alapult. Cézanne hatása érződik aktjain; a konstruktív képszerkesztés eredményei mutathatók ki tájképein. Megismételt nagybányai tartózkodása arra kínál számára alkalmat, hogy a kolónia legjobb hagyományait a Nyugatról hozott szemlélettel és képszerkesztő megoldásokkal ötvözze. Ismerős nagybányai tájak integetnek festményeiről. A Híd utcai templom fehér tornya és vörösbádóg kupolája, az ívesen fedett kéményű házak, a kopár Zazarpárt, a Kereszthegy sziluettje. Vibráló nyugtalan vonalvezetésében, kemény színeiben mégis mennyire más ez a táj, mint a kolónia hagyományörző művészeinek képein!

Ilyennek látták festményeiket azon az egy-két kiállításán is, melyek a művésztelep emlékét, nagyszerű múltját idézték föl.

Nagybanján az 1971-es év őszén emlékeztek meg a kolóniaalapítás 75. évfordulójáról. Perlrott Csaba Vilmos művészetét két festménye képviselte a jubiláris kiállításán. A *Nagybányai táj* című 1930-as keltezésű képét az aradi múzeum, *Téli táj* című vásznát pedig magángyűjtő (Löw Pál, Nagybanja) kölcsönözte a bemutatóra. A Körösvidéki Múzeum 1978-ban a nagyváradi magángyűjtemények kiállítását szervezte meg. Ezen Perlrott-tól a Dászkal István neves műgyűjtő tulajdonában levő *Nagybányai táj* című festményt állították ki.

Kolozsvárott a Korunk Galériában 1979 decemberében nyílt visszatekintő nagybányai kiállítás. Felidézte Perlrott és nemzedéke szellemét is.

Murádin Jenő



17. *Cigánymadonna*, 1930 után. Papír, tempera, 62 × 44,5 cm. J.b.k.: Perlrott Csaba. Magántulajdon



1. *Mucsi András*: Perlrott Csaba Vilmos (1880–1955). Előszó az 1977-es szentendrei emlékkiállítás katalógusához.
2. *Réti István*: A nagybányai művésztelep. Budapest 1954, 266.
3. *Plányi Ervin* (1885–1916) festő, Párizsban és Nagybányán tanult, 1908-tól állított ki impresszionista hatású festményeiből. Írt művészetkritikát is.
4. Nagybánya és Vidéke, 1906. szeptember 2.
5. Modernség ellenére Perlrott képei közül nem egy vevőre talált már Nagybányán. Az 1912-es kiállításon bemutatott festményeinek egy része gyűjtők birtokából került a tárlatra. A képtulajdonosok neve: Steinfeld Andor, dr. Winkler Jenő, dr. Barna Samu, Weiser Kálmán és Szabolcs Bálint.
6. A lap 1924. szeptember 14-i száma közölte címodalán Perlrott festményét.
7. Ellenzék, 1924. június 15.
8. Vasárnapi Újság, 1924. szeptember 14.
9. A kiállítóhoz a festő Korda Vince is csatlakozott.
10. Vasárnapi Újság, 1924. szeptember 14.
11. Nagyvárad, 1924. november 8.

12. Ellenzék, 1924. november 16.
13. Ellenzék, 1924. december 16.
14. Szamos, 1928. június 17.
15. Keleti Újság, 1929. február 7.
16. Temesvári Hírlap, 1930. május 14.
17. Temesvári Hírlap, 1930. május 9.
18. A brassói kiállításon (az Elite kávéház termében) Perlrott mintegy húsz munkáját mutatta be, tájképeket, enteriőröket, kompozíciókat és több vázlatot.
19. Nagybánya és Vidéke, 1931. augusztus 23.
20. Szamos, 1931. szeptember 9.
21. Nagyvárad, 1931. október 11.
22. Szamos, 1932. október 2.
23. Szamos, 1932. szeptember 20.
24. Ellenzék, 1925. szeptember 6.
25. Ellenzék, 1926. június 6.
26. A reprodukciók megjelenésének pontos dátuma: Vasárnapi Újság, 1924. 36. sz.; Periszkóp 1925. 4. sz.; Pásztortűz 1929. 3. sz.; Igaz Szó 1974. 5. sz.

## SZEMELVÉNYEK

Milyen nehéz az embernek önmagáról beszélni. S menél intenzívebben éljük életünket, annál nehezebb annak lényegét az olvasó elé szavakban kitergetni. (. . .)

1880-ban Békéscsabán egy fehérre meszelt házikóban születtem. Édesanyám sokszor emlegette születésem némely körülményeit, de én alig figyeltem rá ilyenkor, s ma is csak nagy vonásaiban emlékszem vissza elbeszéléseire. Én soha nem vártam meg, míg a mondanivalóinak végére ér, rosszul takargatott unalommal játszni hívtam. Éz a viselkedésem ma teljesen érthető előttem, tele voltam életkedvvel, és ő volt az egyetlen játszótársam. Bájos szellemű és nemes lelkű nő volt. Anyatípus volt, egy azok közül, az asszonyok közül, akik gyermekeik életében élnek ki saját erőik nagy részét is. Nagyon érzékeny volt és nagyon szerette gyermekeit. Engem is boldogan nevelt. De talán túl érzékeny volt ahhoz, hogy teljes egészében átadhassa volna magát az élet hétköznapijainak. (. . .)

Szinte rendkívüli szeretettel örködött fölöttem. Félt attól, hogy titkok élnek bennem, amiket ő nem ismer, s boldog volt, ha gyámolíthatott bölcsességével, s ha elárultam, kikkel verekedtem össze, vagy rosszul feleltem az iskolában.

Atyám, az egyszerű óras iparos egészen más jellemű volt, mint édesanyám; ő kivette részét korának minden optimizmusából, nem voltak benne kétségek és rettegések. De nemcsak az édesanyám természetével, hanem az anyémmal is ellentétes volt az ő természete. Nyugodtan állt a mindennapok sodrában, én pedig a nyugtalan művészet kifürkészhetetlen titkait és végtelen szabadságát szerettem. Évek folyamán ez a közöttünk levő különbség mind erősebb és elidegenítőbb lett. De mégsem fejlődtem el tőle egészen. Ma is úgy érzem, sok tulajdonságomat elsősorban tőle örököltem.

Egy egész utcát elfoglaló hosszú, kertes házban nevelkedtem. Ez a kertes nagy játszóhely és gyermekkorom primitív környezete erősen hozzájárultak mai énem kialakulásához. Nem volt körülöttem senki, aki tudatosan vezetett volna be az életbe. Talán csak a kis iskola egyszerű tanítója, aki először fölfigyelt rám, s akinek én is köszönhetek egyet-mást. Évente többször is átnézte tanítványai irkáit, s emlékszem rá, egy napon megdicsért és azt mondta, rajzoljak minél többet, mindenfelét, ami csak az eszembe jut. Megfogadtam a tanácsát, de sokáig csak ólomkatonákat és nádfődeles házakat tudtam rajzolni a magam ügyetlen, kezdetleges kifejezési módján. De ekkortájtban tettem meg különösebb nyugtalanságokkal is. (. . .)

Később kerülni kezdtem az iskolát, de a négy elemi mégis sikerült elvégeznem Békéscsabán. 1899-ben Pesten jártam tovább iskolába. Atyám mindenképpen azt akarta, hogy családi tradíciók szerint válasszam meg foglalkozásomat. (Mindenképpen zenészt vagy órast akart belőlem nevelni.) Miután hallani sem akartam arról, hogy mesterember legyek, engedelmet kaptam rá, hogy zenésznek készüljek. De később ettől is elment a kedvem.

Atyámnak nem mertem szólni, anyámnak azonban elpanaszoltam, hogy nem tetszik a zenetanárom tanítási módszere, s természetemnél fogva inkább színész szeretnék lenni. Egy szemesztert végig is tanultam, de statisztálás helyett a Fővárosi Iparrajziskolába jártam. Ez év végével rajzaimat hazavittem, hogy némi büszkeséggel megmutassam azokat atyámnak. Abban a biztos tudatban tettem ezt, hogy ő nem fog ellenkezni, hiszen tanárain mind föltűnően dicsérnek. Az egyik este, 1904 áprilisában kiválogatott rajzaimat, kitergettem a földre és a falakra, hogy az összegyűlt család véleményét mondjon róluk. Atyám megnézte munkáimat, s annyira megharagudott, hogy ilyen elváltozottan még sohasem láttam őt az életben. Mindenáron vissza akart kényszeríteni az őrármesteriséghez. Ellenkeztem vele, s kijelentettem, hogy tovább fogok tanulni.

Igy indultam el festői pályám első stációja felé.

Májusban Koszta Józsefhez kerültem Abonyba, júliusban azonban már Nagybányára utaztam, ahol Grünwald Béla tanítványa lettem.

Párizs forrongó művészete sorsdöntő hatással volt fejlődéseme. Az első képek, amik megrázzóan hatottak rám (akkor még a Luxembourgban függő) Manet Olimpiája és Balkon című munkái voltak. Ezek hatása alatt készült el „Önarckép” című képem. A látottak és hallottak (H. Matisse, P. Picasso, A. Derain, az akkor még szobrász Modigliani és Nadelmann) megrendítették minden hitemet Nagybánya iránt. Visszaérkezve a régi társaságba, éles ellentétbe kerültem a vezető művészekkel, s ők annyira megharagudtak rám, hogy barátaimmal együtt a Neo névvel kezdték gúnyolni bennünket. (. . .) Iványi-Grünwald volt az, aki leginkább fölfogta az idők tempóját, s így ő lett a haladók első megértője. Ferenczy Károly azonban messze állt tőlünk, hatalmas zsenije más képpen magyarázta a természet zárt egységét, s csak jóval később jutottam ismét közelébe, s szerettem meg művészetének egyszerű kifejezési módját. De ez nem rendítette meg azt a hitemet, hogy Nagybánya lejárt, és túl vagyunk az impresszionizmuson, sőt túl a posztimpresszionizmuson is, melynek egyik legkiválóbb és leghatalmasabb képviselőjének Gauguin tartottam. Egy ideig meghatott bámuloja voltam ennek a mesternek, de iskolás követőjévé nem lehettem soha. (. . .) H. Matisse volt az, aki döntő hatással lett jövő fejlődéseme. (. . .) Matisse nem szerette azokat, akik fönttartás nélkül kopírozták őt, megkivánta tanítványaitól, hogy mindegyik a saját útját járja, és a saját egyéniségét fejezze ki képeiben. Hívalkodás nélkül elmondhatom, hogy kedvenc tanítványa voltam, sok mindenben támogatott. Azok közé a kegyeltjei közé tartoztam, akiket minden héten meghívott műtermébe, ahol megmagyarázta beállított csendéleteit s ezek az elméleti oktatások voltak a leghasznosabbak a mi részünkre.

Újból visszatértem Nagybányára, nem fogadtak olyan szeretettel, mint annakelőtte. Gúny és nevetség tárgya



lettem mindaddig, amíg 1907-ben a Salon d'Automne-ban hét képet a „fauve-ok” (Vadak) termében ki nem állították. Itt Matisse-on kívül a már említett festők (kivéve Picassót, aki soha másképpen nem szerepelt, mint kollektíve) vettek részt. Ettől az időtől állandóan kiállítója lettem a Salon d'Automne-nak, 1911-ben Societaire-nek választották meg. (Perlrott-Csaba Vilmos: *Magamról*. Szamos, 1931. szeptember 6.)

Szinte hihetetlen, hogy a kubizmus, amelyből számos festő indult ki, nem tűnt el nyomtalanul. (...) Szerintem minden művésznek az a kötelessége, hogy alkotásaiban mindenekelőtt a kor felérzékelését adja vissza. A mai művészet tehát a mai kor reflexe. (...) Az absztrakt művészetet, Braque-ot, Matisse-t, az egész világ ünnepli. A konstruktivista Picassót nemkülönben. (Részlet egy interjúból; Szamos, 1927. aug. 17.)

December elején [1927-ben] Budapestről Zürichbe utaztam, ahol január 8-án megnyitottam kiállításomat. A vernissage-on ott volt egész Zürich, és a kiállítást a magyar követ nyitotta meg. A zürichi lapok a legkomolyabb és legnagyobb művészi események egyikének nevezték kritikáikban a kiállítást, úgy, hogy meghívást kaptam több németországi kiállításra.

Modern dolgok iránt nagy az érdeklődés Zürichben. A vásárlási hajlandóság is sokkal jobb a mai gazdasági viszonyokhoz mérten, mint amire elkészültem. A kiállított 32 darab kép közül kilencet adtam el. A kiállítás február közepéig volt nyitva, de én az egész időt Párizsban töltöttem el. (...) Ma az egész művészet Picassótól balra a szürrealizmus felé hajlik. A művészet forrponjtja szerintem a naturalizmus alapján álló konstruktív művészet.

Kik a favoritok ma Párizsban?

Elsősorban Picasso, aztán Matisse. Az előbbi fejlődése azonban erősebb, forrongóbb Matisse-ével szemben, aki lezárt formákkal laborál. A szürrealistáknak igen nagy apostolai a spanyol Picabia és a német Max Ernst. A szürrealizmus voltaképpen nem más, mint egy reakciója a konstruktivista művészetnek.

Az árak fantasztikusak. Egy berlini barátom venni akart a Picasso műkereskedőjétől egy egészen új, kisebb méretű Picasso-képet. A műkereskedő 60 ezer aranymárkát, több, mint kétmillió lejt kért érte. (...) Matisse-vagy Braque-képet már 30–40 ezer frankért is lehet kapni. Természetesen ezek csak az egész kis képek árai. (Részlet egy interjúból; Szamos, 1928. jún. 17.)

Picasso kétségtelenül a legzseniálisabb alkotó erő, akit a huszadi század festői között ismerek. Végtelenül primitíven dolgozik, mindent síkba rajzol. (Részlet egy interjúból; Temesvári Hírlap, 1930. máj. 9.)

A Salon des Independants-t Manet, Monet, Renoir, Toulouse-Lautrec stb. alapították a nagy francia impresszionista forradalmak idején. Szükségből, mert a hivatalos szalonok nem adtak helyet képeik számára.

Itt került először nyilvánosság elé Manet Olympiaja, véres botrányt okozva a szemérmes bourgeois hölgyek között. Renoir „Moulin de la Galette”-ja s az impresszionista piktúra számos remeke, amiket ma a Louvre-ban, Luxembourg múzeumban s számos híres gyűjteményben látunk viszont. De míg Manet megtette az utat a fabódétól a Louvre-ig, addig a „Palais du Bois”, ahogy a kedves párizsiak ezt az óriási deszkaházat nevezik, megmaradt ma is annak, ami volt, minden új törekvés, forradalmi akarás szabad hajlékának.

A közel 4000 képből és szoborból álló kiállítás átfogó képet nyújt a mai európai művészetről, képviselvén minden nemzetet, minden művészeti irányt, a piktúra minden törekvését, igazságait, ballépéseit, s futó divatját egyaránt.

Bár igazán sok szomorú szellemtelen sőt mulatságos dolgot is találunk, a kiállítás mégis az eleven élet lüktetését, új akarások, komoly törekvések lüktető és forrongó képét mutatja. (...)

Érdekes megfigyelni, ki van hatással a mai generációra, s ki marad egyedül, utódok nélkül. Így e kiállításon feltűnik a szobrászokon Maillol és Rodin hatása, Bourdelle-é alig. Kubista szobor kevés van, de ezek közül kiválik Pablo E. Manes sárgaré-figurája önállóságával és egyéni világszemléletével. E. Mine finoman stilizált női alakja szép arányaival s egyszerű kifejezőmódjával nagyon egyéni. Antun Augustine-é verbéli forradalmár. René Ichée nagy bronzfigurája megdöbbentően monumentális. Nem említem azokat, akik tömegesen járnak a jól kitaposott utakon s akik közül talán Matteo Hernandez az egyedüli, kinek bronz portréja, bár kissé konvencionális, de becsületes és finom művészi munka.

...Csak a legjobbakról s legérdekesebbekről írok. Elsőnek kell említenem Delaunayt, illetve fészülködő nőt ábrázoló vásznát, mely már nem a művész ismert kubista felfogásában [van] megoldva; hanem egy új, mondhatnánk elvont naturalizmus törvényei szerint. Felépítése sajnos még impresszionista hagyományokra támaszkodik, de szigorú absztrakt színteóriája könyörtelenül logikus.

De Witte Peters egyenes ellentéte Delaunay-nak. Minden téren fegyelmezett. Képeinek architektonikus felépítése harmonizál tiszta, logikus színeivel, formában és színben egyformán egyszerű és monumentális. Paul Signac folytonosan ismétlődő, csak motívumokban eltérő pointilizmusával unalmas. Mennyivel jobbak elődei: Seurat, s hogy egy kicsit előbbre menjünk, a régi mozaikok.

Suricune Oit Henry Rousseau tanítványai között talán a legkülönb. Kis képe löversenyt ábrázol, ahol gyermekek és felnőttek szaladnak a lovak után. Szintén csinos és finom, naivitása persze nem olyan szívből jövő, mint Rousseau-é volt.

Severini egy nagy vászna „La Valse” teljesen saját stílusában tartva. A színek és formák forgatagában itt-ott emelkedik ki érthetően egy fej. A ruhákra pikkelyek vannak ragasztva s mégis a kép egységes és tömör. A zene és tánc kavargó ritmusának érzékeltetésében utolérhetetlen.

Utrillo ma Párizs egyik legdivatosabb festője, Párizs utcáit festi, s képeit tucatjával látni minden modern műkereskedő falán. Rafinált tudásával a dilettantizmus báját veszi kölcsön, s jól ismervén a közönség ízlését aszerint találja fel azt. A kiállításon két képpel szerepel. Utánzó néhány tucattal.

Utánzásról lévén szó meg kell említenem a japán Foujitat, ezt a rendkívül ügyes, izléses, de nem nagy talentumú művészt, aki japános dekoratív érzékét s előadásbeli simaságát ügyesen keveri a Európában tanultakkal. A szennációhees Párizs utóbbi éveiben divatba hozta, s bár ő maga a kiállításon nem szerepel; de stílusával lépten-nyomon találkozunk — szomorú példakép annak, hogy hányan követnek művészetben is rövid életű divatot.

Párizs, 1925. április

(Periszkóp, 1925. 4. sz.)

Perlrott-Csaba Vilmos

## KIÁLLÍTÁSAI ERDÉLYBEN

1906. augusztus  
1912. augusztus 1.—szeptember (?)  
1924. június 4—17.  
1924. szeptember 6.—  
1924. október 30.—november 9.

Nagybánya  
Nagybánya  
Nagybánya  
Kolozsvár  
Nagybánya

Csoportkiállítás  
A kolónia jubiláris kiállítása  
A kolónia jubiláris kiállítása  
Csoportkiállítás  
Csoportkiállítás



1924. november 9—17.	Nagyvárad	Kmetty Jánossal és Gráber Margittal
1924. november—december	Arad	Kmetty Jánossal és Gráber Margittal
1925. február	Temesvár	Kmetty Jánossal és Gráber Margittal
1929. február 3.—	Kolozsvár	Gráber Margittal
1929. szeptember 15—22.	Nagyvárad	Kmetty Jánossal és Gráber Margittal
1930. április 27—május 3.	Arad	A Szinnyi Merse Pál Társaság és a KÚT csoportkiállítása
1930. május	Temesvár	Kmetty Jánossal és Gráber Margittal
1931. június 7—14.	Brassó	Egyéni kiállítás
1931. augusztus 15—17.	Nagybánya	Mattis-Teutsch Jánossal és Kmetty Jánossal
1931. szeptember 5—15.	Szatmár	Kmetty Jánossal és Gráber Margittal
1931. október 10.—12.	Nagyvárad	Kmetty Jánossal
1931. október 18.—	Temesvár	Kmetty Jánossal, Gráber Margittal és Fodor Erzsébettel
1932. szeptember	Szatmár	Képaució
1933. szeptember	Nagybánya	Csoportkiállítás
1933. október	Szatmár	Csoportkiállítás
1934. március 13—25.	Szatmár	A Szinnyi Merse Pál Társaság és a KÚT csoportkiállítása
1934. október	Kolozsvár	Egyéni kiállítás
1971. november 20.—1972. január 30.	Nagybánya	A kolóniaalapítás 75. évfordulóján rendezett ünnepi kiállítás
1978	Nagyvárad	Magángyűjteményekből szervezett kiállítás
1979 december	Kolozsvár	A Korunk Galéria nagybányai kiállítása

## IRODALOM

1. *Plány Ervin*: A nagybányai festők kiállítása. Nagybánya és Vidéke, 1906. szeptember 2.
2. *Boromisa Tibor*: A fiatal festőművészek mai helyzete. Nagyabányai Hírlap, 1911. március 26.
3. A nagybányai jubiláris képkiallítás katalógusa — Összeállította *Bórtók Samu és Réti István*. Nagybánya 1912.
4. *Sumi Nona*: A képkiallításról. Nagybánya és Vidéke, 1912. augusztus 11.
5. *Sumi Nona*: A képkiallításról. Nagybánya és Vidéke, 1912. szeptember 1.
6. (-Ella.): Apróságok a műhelyekből. Nagybánya és Vidéke, 1912. szeptember 15.
7. *Mihályi Ödön*: Berlini magyar művészek kiállítása Kassán. Napkelet [Kolozsvár], 1921. 20. sz.
8. × × × A képkiallítás. Nagybánya és Vidéke, 1924. június 8.
9. × × × A Baia Mare-i (nagybányai) festők kiállítása I. Szamos [Szatmár], 1924. június 13.
10. (r.): Képkiallítás Nagybanán. Ellenzék [Kolozsvár], 1924. június 15.
11. × × × Kmetty—Korda—Perlrott kiállítás. Keleti Újság [Kolozsvár], 1924. szeptember 6.
12. *Dienes László*: Három nagybányai festőről. Vasárnapi Újság [Kolozsvár], 1924. szeptember 14.
13. (k-r.): A „Nagybányai Festők Társaságá”-nak a kolónia vendégtagjaival együttesen rendezett kiállítása. Nagybánya, 1924. november 2.
14. × × × A Perlrott—Kmetty kiállítás. Nagyvárad, 1924. november 8.
15. × × × Képkiallítás. Nagybánya és Vidéke, 1924. november 9.
16. -r.: Perlrott-Csaba és Kmetty képkiallítása Nagyváradon. Ellenzék. 1924. november 16.
17. (ff.): Modern piktorok képkiallítása. Erdélyi Hírlap [Arad], 1924. november 30.
18. × × × Reprezentatív grafikai kiállítás a Helikonban. Nagyvárad, 1924. december 13.
19. × × × Perlrott-Csabát és Kmetty Jánost mégis kintastították. Ellenzék, 1924. december 16.
20. (a.s.): Perlrott-Csaba Vilmos kiállítása Temesvárott. Temesvári Hírlap, 1925. február 8.
21. × × × A Salon Artistic szenzációs grafikai kiállítása. Szamos, 1925. február 22.
22. *Perlrott-Csaba Vilmos*: A Salon des Independants XXXI. kiállítása. Periszkóp [Arad], 1925. 4. sz.
23. × × × *Tibor Ernő* festőművész hazaérkezett Nagyváradra. Ellenzék 1925. szeptember 6.
24. (gy.i.) [Gyomai Imre]: Magyar és román művészek Párizsban. Ellenzék, 1926. június 6.
25. *Dr. László Béla*: Párizsi impressziók. Művészeti Szalon [Kolozsvár], 1926. 1. sz.
26. *Borghida Pál*: Perlrott-Csaba Vilmos, a modern magyar piktúra legkiválóbb képviselője Nagybanán nyaral. Szamos, 1927. augusztus 17.
27. × × × [Borghida Pál]: Perlrott-Csaba Vilmos Nagybanán. Szamos, 1928. június 17.
28. × × × Perlrott-Csaba Vilmos képkiallítása. Keleti Újság, 1929. január 30.
29. (szj.): Perlrott-Csaba Vilmos képei. Ellenzék, 1929. február 2.
30. *Kőmives Lajos*: Perlrott-Csaba Vilmos képkiallítása. Keleti Újság, 1929. február 7.
31. *Olajos Domokos*: Sorok Perlrott-Csaba Vilmos képkiallításáról. Pásztortűz. [Kolozsvár], 1929. 4. sz.
32. T.G. [Tabéry Géza?]: Perlrott-Csaba, *Bardocz és Kmetty kiállítása Nagyváradon*. Nagyvárad, 1929. szeptember 17.
33. *Kalotai Gábor*: Beszélgetés Perlrott-Csaba Vilmostal. Temesvári Hírlap, 1930. május 9.
34. *Franyó Zoltán*: Perlrott-Csaba Vilmos kiállítása. Temesvári Hírlap, 1930. május 14.
35. *Károly Sándor*: Hat magyar festőművész kiállítása a Kultúrpalotában. Erdélyi Hírlap (Arad), 1930. április 27.
36. -si.: Perlrott-Csaba kiállítása. Brassói Lapok, 1931. június 12.
37. × × × Perlrott-Csaba, *Mattis-Teutsch és Kmetty János képkiallítása Nagybanán*. Nagybánya, 1931. augusztus 16.
38. × × × Képtárlat a ref. iskolában. Nagybánya és Vidéke, 1931. augusztus 16.
39. × × × Képkiallítások. Nagybánya és Vidéke, 1931. augusztus 23.
40. × × × Szombaton este nyílik meg Perlrott-Csaba Vilmos, *Kmetty János és Gráber Margit kiállítása*. Szamos, 1931. szeptember 4.
41. *Perlrott-Csaba Vilmos*: Magamról. Szamos, 1931. szeptember 6.
42. *Tereh Géza*: A Perlrott-Csaba, Kmetty, Gráber kiállítás. Szamos, 1931. szeptember 9.
43. *Kmetty János*: Életforma — művészi forma. Szamos, 1931. szeptember 13.
44. × × × A Perlrott-Csaba, Kmetty, Gráber kiállítás sikere. Szamos, 1931. szeptember 15.
45. *Huzella Ödön*: Kmetty János kiállítása az Újságíró Klubban. Nagyvárad, 1931. október 11.
46. -ts.: Négy művész kiállítása Temesváron. Temesvári Hírlap, 1931. október 18.
47. *Reismann Irma*: A nagybányai festőművészek kollektív kiállítása az Unió-Klubban. Szamos, 1932. szeptember 4.
48. × × × Nagybányai képek kiállítása Szatmáron. Ellenzék, 1932. szeptember 7.
49. × × × Kollektív kiállítás Szatmáron. Erdélyi Lapok [Nagyvárad], 1932. szeptember 8.
50. × × × A Köves-féle képvásáron. Szamos, 1932. szeptember 20.
51. *Reismann Irma*: Nagybányai életkép. Szamos, 1932. október 2.
52. × × × Művészi színek a Keresk. Csarnokban. Nagybánya, 1933. szeptember 3.
53. (-): Nagybányai festők képeinek kiállítása az Újságíró Klubban. Szamos, 1933. október 8.
54. B.G.: *Budapesti festőművészek kiállítása az Újságíró Klubban*. Szamos, 1934. március 23.
55. × × × *Perlrott-Csaba Vilmos festőművész képkiallítása az Újságíró Klubban*. Keleti Újság, 1934. október 26.
56. *Réti István*: A nagybányai művésztelep. Budapest, 1954.
56. *Prezenje artistice la Baia Mare* (Az 1971-es jubiláris nagybányai kiállítás katalógusa). Nagybánya, 1971.
58. *Murádin Jenő*: Borghida Pál. Igaz Szó [Marosvásárhely], 1974, 5. sz.
59. *T. Karácsony Emmy*: Virághegy. Bukarest, 1974.
60. *Murádin Jenő*: Nagybanától Kecskemétig. Egy művészeti különválás történetéhez. Cumania [Kecskemét], 1975. Klny.
61. *Dienes László*: „Sejtelve egy földindulásnak...” Bukarest, 1976.



62. *Mucsi András*: Perlrott-Csaba Vilmos (1880—1955). Előszó az 1977-es szentendrei emlékkiállítás katalógusához.
63. *Murádin Jenő*: Nagybánya festők Kolozsvárt. A Korunk Galéria katalógusa, Kolozsvár, 1979.
64. *Lucrări de artă în colecțiile particulare din Bihor* (Bihar megyei magángyűjtemények katalógusa). Nagyvárad é.n.
65. *Murádin Jenő*: A Ferenczy művészcsalád Erdélyben. Bukarest, 1981.

66. *Mezei Ottó*: Nagybánya. Budapest é.n.
67. *Murádin Jenő*: Maticska Jenő. Bukarest, 1985.

A tanulmányban közölt képeket válogatta, a szöveget gondozta és az ismertető összegzést írta: Benedek Katalin.

## SUR LA CARRIÈRE DE CSABA VILMOS PERLROTT

Csaba Vilmos Perlrott (1880—1955) était l'un des maîtres qui régénéraient la forme d'expression de la peinture hongroise du XX<sup>e</sup> siècle. En tant qu'élève de Béla Iványi Grünwald, il débuta, lui aussi, dans sa carrière, tout comme de nombreux importants peintres hongrois, à Nagybánya (aujourd'hui en Roumanie: Baia mare) dans les premières années du siècle. Son activité y déployée est caractérisée par son dévouement absolu pour le naturalisme; il prit pour but d'approcher de la nature le plus fidèlement possible.

En l'an 1905 il partit pour Paris et ce voyage exerça une influence décisive sur son développement. Ce qu'il y vit et entendit (les oeuvres de H. Matisse, P. Picasso, R. Delaunay, ainsi que ses entretiens avec des artistes et mécènes) ébranlaient sa foi en Nagybánya. Après leur retour de Paris, les artistes appelés «les Néó» (Perlrott, Sándor Ziffer, Béla Czóbel, Géza Bornemisza, Tibor Boromisza etc.) ont été accueillis par la colonie dans une atmosphère hostile.

Armé des leçons du postimpressionnisme, des «Fauves» et du cubisme, il essayait de fuir Nagybánya qu'il regardait en ce temps-là comme la terre-à-terre même.

En 1906 le peintre Matisse imposant le nom à son école ouvrit, en collaboration avec Csaba Vilmos Perlrott, l'Académie Matisse.

Csaba Vilmos Perlrott puisait beaucoup aux structures des compositions de Cézanne, en premier lieu aux natures mortes de ce dernier. Il figurait parmi les premiers peintres hongrois qui épousaient la manière de voir du cubisme.

Au cours de sa vie il allait souvent à Paris, mais il faisait des voyages en Espagne aussi, où il a été influencé par la peinture d'El Greco. Il exposait dans de nombreuses grandes villes à l'étranger.

Dans les années dix nous le trouvons aussi parmi les membres fondateurs de la colonie de peintres de Kecskemét. Il était encore débutant à Nagybánya, quand il choisit déjà Béla Iványi Grünwald pour son professeur. Ils arrivèrent même ensemble à Kecskemét.

Melée aussi aux timbres de l'art nouveau, la tendance décorative se présentant à la colonie avait beaucoup de traits communs avec le style des «Néó» y travaillant et en particulier avec celui de Csaba Vilmos Perlrott.

Au début des années vingt il partit, en tant qu'un émigré volontaire, pour la Slovaquie, les bourgs de Zips et pour l'Allemagne. A Berlin il faisait connaissance avec l'expressionnisme. Sur ses lithographies à sujet biblique et sur ses autres oeuvres y faites le mysticisme et le respect du gothique, ainsi que le cubisme et l'expressionnisme se sont présentés dans une unité particulière.

A partir de 1924 il a été élu parmi les membres de direction de la Société Nouvelle des Artistes (Képzőművészek Új Társasága — KÚT). Le but de cette Société consistait à faciliter la réalisation des tendances progressives de l'art.

Vers les années trente il se rapprocha à nouveau des principes du naturalisme. Depuis ce temps-là ses séjours à Szentendre devenaient réguliers. Nourri du postimpressionnisme et de l'expressionnisme, s'alliant à l'art de Nagybánya auparavant abjuré et à celui de Szentendre dernièrement adopté, son style formait un langage artistique particulier et affranchi.

En 1949 il a été admis dans la Société des Peintres de Szentendre (Szentendrei Festők Társasága) et il continuait de travailler en qualité de membre de l'Ancienne Colonie jusqu'à sa mort en 1955.

Il retournait à Nagybánya pendant toutes les étapes de sa vie accidentée, ce qui démontre en même temps le

fait que l'atmosphère et le paysage de cette petite ville demeuraient des expériences décisives de son art jusqu'à la fin de sa vie.

D'après l'état nominatif de l'Ecole, il commença ses études à Nagybánya en 1903. Sa peinture portant le titre «Cigányok» (Tziganes) plut au maître Károly Ferenczy qui lui fit obtenir une bourse d'études à Paris. En tant qu'un «adolescent rebelle» il travaillait déjà dans le groupe des élèves étrangers à l'école depuis 1907.

A partir de 1911 il vivait à Kecskemét, mais en 1912, puis en 1918 il se présenta de nouveau à la Colonie de peintres de Nagybánya. En 1912 il participa à l'exposition jubilaire avec neuf de ses peintures.

Les tempêtes de la répression de la République des Conseils emportèrent loin les artistes progressistes. En ce temps-là il fit déjà des expositions en commun avec sa femme, Margit Gráber, à Kassa (Košice, Cs.), à Pozsony (Bratislava, Cs.) et dans les petites villes de la Haute Hongrie d'autrefois.

Les reproductions de ses oeuvres exécutées en Allemagne parurent même en Transylvanie.

A partir du milieu des années vingt nous le trouvons de nouveau à Nagybánya. Dès 1924 il travaillait sur le projet de la réalisation d'une série d'expositions en Transylvanie. Cette année on organisa l'exposition jubilaire, la rétrospective de l'histoire de la Colonie. Parmi les oeuvres des peintres modernes (Sándor Ziffer, Károly Patkó, Hugó Mund, etc.) y présentées figuraient les siennes aussi.

Même au mois de septembre de cette année, Margit Gráber, János Kmetty et Csaba Vilmos Perlrott firent ensemble une exposition à Kolozsvár (Cluj, R.). László Dienes, le fondateur du périodique Korunk (Notre âge) était — comme il a écrit — en sympathie avec les artistes exposants. A l'arrière-automne on fit une nouvelle exposition à Nagybánya. En qualité d'artistes invités y participèrent: Perlrott, Margit Gráber, János Kmetty, Vince Korda, Sándor Szolnay. Puis les trois artistes (Perlrott, Margit Gráber, János Kmetty) firent des expositions collectives à Nagyvárad (Oradea mare, R.) et à Arad (Arad, R.). Cent peintures, pastels et aquarelles y ont été présentés. Les artistes peignaient des thèmes bien connus de Nagybánya. La critique d'époque mentionna la peinture intitulée «Almaszedők» (Cueillette des pommes) de Perlrott, comme l'oeuvre de «Gauguin hongrois» en termes élogieux.

Leur matière a été transportée à Temesvár (Timișoara, R.), où les autorités, à l'intervention du peintre István Boldizsár, empêchèrent sa présentation et les trois artistes ont été expulsés du pays. Les tableaux parvinrent à l'un de leurs amis locaux.

Au cours des années 1927, 1928 et 1929 Perlrott se présenta de nouveau à Nagybánya. Il a aussi peint plusieurs tableaux d'hiver et les oeuvres nouvelles, ont été présentées avec celles de Margit Gráber, dans des conditions représentatives à Kolozsvár au mois de février 1929. C'était même cette année que les deux artistes, en compagnie des peintres Kmetty et Árpád Bardócz, firent une exposition à Nagyvárad.

En 1930 Perlrott eut la possibilité de se présenter à Temesvár, ensuite quelques membres de la KUT et les représentants de la Société Pál Szinyei Merse organisèrent avec son concours une exposition collective à Arad. Le rédacteur du journal d'Arad jugea Perlrott le participant le plus talentueux de l'entreprise collective.

Perlrott et János Mattis-Teutsch de Brassó (Brașov, R.) se rencontrèrent à Nagybánya en 1931. C'est certainement grâce à cette relation que Perlrott a pu faire ses



débuts à Brassó. Même cette année les oeuvres de Matis-Teutsch, Perlrott et Kmetty ont été exposées à Nagybánya. La critique conservatrice trouva ces oeuvres stupéfiantes et ultra-modernes.

Les tableaux mis en vente au Salon de Szatmár ont été achetés par les résidents aisés. Leur presse contribua également à éveiller la curiosité du public.

La figure de Perlrott apparut dans la Colonie vivant son époque de décadence encore en 1932. Les deux dernières années de ses séjours d'ici étaient les années de 1933 et 1934. Sa présence a été marquée en premier lieu par ses expositions.

Au printemps de la dernière année il devint l'organisateur de l'exposition circulaire, réalisée en Transylvanie par la KUT et la Société Pál Szinyei Merse. Cette exposition a été inaugurée au Club des journalistes de Szatmár.

Sa dernière exposition en Transylvanie eut lieu à Kolozsvár au mois d'octobre 1934. Il y exposa des paysages peints à Nagybánya, des études de nu et des natures mortes.

Perlrott publia sa propre opinion et son propre juge-

ment de valeur sur l'exposition du Salon des Indépendants de Paris dans le journal *Periszkóp* édité en 1925 par György Szántó qui voulait originairement se faire peintre, puis choisit la carrière des lettres. La presse de Transylvanie faisait plusieurs fois mention sur l'activité de Perlrott déployée en Europe occidentale. Cette presse de la période entre les deux guerres mondiales publiait des tableaux caractéristiques de l'artiste en reproductions.

La plupart de ses tableaux exécutés en Transylvanie entrèrent en possession des personnes privées. Ses peintures apparurent à Nagybánya, à Arad, à Nagyvárad et à Kolozsvár. Ce n'est qu'un certain nombre de ces tableaux qui ont été mis ultérieurement en possession des musées.

A l'exposition jubilaire, organisée en 1971 à l'occasion du 75<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la Colonie, l'art de Csaba Vilmos Perlrott a été représenté par deux de ses peintures. En 1978, lors de l'exposition des collections privées de Nagyvárad, l'artiste y participa avec une de ses toiles. Par la suite une rétrospective de Nagybánya a été inaugurée dans la Galerie de Notre Age de Kolozsvár (*Kolozsvári Korunk Galériája*) en 1979.



ADALÉKOK KÖPP KERESZTÉLY ÉS LUST LÖRINC KISMARTONI  
FESTŐK MŰKÖDÉSÉHEZ

## I

A 17. század egyik sokoldalú barokk művészeről, Wolfgang Köpp édesapjáról kevés adatot ismer a művészettörténeti szakirodalom. Wurzbach életrajzi lexikonja<sup>[1]</sup> is szűkszavúan szól a festő és építész mesterről, viszont oldalakat szentel fiának, Wolfgangnak. E helyütt nem kívánunk bővebben foglalkozni Wolfganggal, a Kismartonban [Sopron vm., ma Eisenstadt, Ausztria] 1739-ben született jeles festővel, akinek hosszú ideig hazánk volt működési területe, s aki első művészeti kiképzését apjától tanulta; gondolunk itt a scagliola technikára — a kézzel kialakított művészi márvány felületre, melyre a kompozíció jön, s amely formát magas művészi fokon apja után a fiú fejlesztette tovább.

Az apát Esterházy Pál Antal herceg fogadta szolgálatába, s már az is megbecsülését jelentette, hogy 1733. február 8-án az *Esterházyak* kismartoni kastélyának *kápolnájában* tarthatta esküvőjét Ziegler Justinával. Második házasságát ugyancsak Kismartonban kötötte 1768-ban, amikor Gurschey bécsújhelyi festő özvegyét vette nőül.<sup>[2]</sup>

Levéltári adatok szerint asztalos, festő és kárpitos egyszemélyben. Hogy ez utóbbi mesterségét is folytatta, kitűnik Pál Antalnak, „fényes” Miklós bátyjának 1759. május 4-én kelt rendelkezéséből, mely szerint, ha a kastélyban valamilyen újabb kárpitos munka adódik és erre többen pályáznak, és Köpp Keresztély hasonló árért vállalja annak elkészítését és kivitelezését, akkor az elsőség őt illesse meg.<sup>[3]</sup>

Tudomásunk van arról is, hogy Pál Antal megrendelése folytán a *kismartoni kastély kápolnájának Szűzanya* képét Köpp Keresztély festi meg, amelyért 1750-ban 25 forint munkadíjban részesült.<sup>[4]</sup> A későbbi mondanókkaik ellentétben ez is azt bizonyítja, hogy a művészpártoló Pál Antal milyen súlyt helyezett a komoly művészi alkotásokra, az érdemes mesterekre.

Apa és fia 1772-ben a kismartoni *hegyi templom* (Berg Kirche) kupolájának barokk ízlésű freskóit festik meg, mely Krisztus mennybemenetelét ábrázolja; ugyanakkor a kupola szélét romantikus tájképekkel díszítik, s ők festik az oltárfülkét, az oratórium ablakot arany és barna grisaille puttókkal (1. kép). E munkáért 1772. június 30-án 700 forintot kapnak és Christian Kepp (sic!) „fürstlicher Mahler”, míg Wolfgang, császári és királyi festő, „Kay. Königl. Acad. Mahler” címen nyugtázzák a felvett pénz összegét.<sup>[5]</sup>

Köpp [Kepp] Keresztély mázolta és festette a kismartoni *állatkerti* különböző részeit a hercegi udvar teljes megelégedésére. 1777 körül a *darázsfalui* [Trausdorf, ma Ausztria] kálvária keresztútjának 14 képét festette meg.<sup>[6]</sup> Egy 1779. március 13-diki nyilatkozat szerint a kismartoni Kálváriahegyi templom *Szent József kápolnájában* elhelyezett oltárkép, mely a haldokló Szent Józsefet ábrázolja „művészi teljességgel”, hasonlóképp az ő műve. Az építményt később lebontották.<sup>[7]</sup> Művei közé tartozik az itteni temető-kápolna oltárképe is.<sup>[8]</sup> Egy adóügyi igazolás szerint a kismartoni *Fromwald* család házi kápolnájának oltárképe is az ő alkotása.<sup>[9]</sup> Ide sorolandó a *kishőflányi* [Sopron vm., ma Kleinhöflein, Ausztria]

templom oltárképe is. Köpp, a felsoroltakon kívül szerte az országban számos egyházi és világi képet festett.

A Magyar Országos Levéltár Esterházy anyagában található beadványban Köpp leírja, hogy amikor a kismartoni kastélyban *Dorázi* (?) grófnő szobájának díszítő munkálatait végezte, a kárpitos létráról leesett és nyomorékká zúzta magát.<sup>[10]</sup> „Fényes” Miklóshoz írt kérése panasz és kérelem, vegyesen életrajzi adatokkal. Először is sérti, hogy *Müllner Jakab*, testőr, akadémiát végzett festő, akinek állása is van, le kíván telepedni a kismartoni Kálvária-hegyen. Minthogy az uradalom az *állatkerti* mázoló- és festő- munkálatokat az új festőnek szándékozik juttatni — melyet eddig ő végzett, s ezáltal teljesen kenyér nélkül fog öreg napjaira maradni. De ez a tervezett intézkedés ellene van a hegyen lakó négy festőtársának is, akikkel eddig is meg kellett osztania az egyes hercegi megbízásokat. Kérése tehát az, hogy a herceg azonnali hatállyal tiltsa meg Müllner letelepedését.

A kérvény Grach József tiszttartó javaslatával 1779. április 16-án érkezett Miklós herceghez, végső döntésre.<sup>[11]</sup> A tiszttartó kifejti, hogy a sok festő Kismartonban nem lehet hátrány, ha a közönség elégedett a művészek, mesterek munkáival, továbbá a városi hatóság megkapja a kivetett adókat. Nézete szerint a városban élő festők egyikének sincs meg a művészi képesítése, és így jogszerűen nem is nevezhetik magukat festőknek. Ez a megállapítás Köpp Keresztélyre is vonatkozik, aki asztalos léte a kismartoni házára festő cégrét is akasztott még 1755-ben, s inasokat is tartott.<sup>[12]</sup> Súlyosan hibáztatja, hogy Köpp néhány év előtt a plébániatemplom kifestését is elvállalta, de egymaga azt befejezni nem tudta, mi több, a megkezdett munkát lemeszelve — kénytelen volt egy *soproni festőnek* átadni; ez nem válhat dicséretére, jöllehet élvezi a hercegi ház bizalmát.

Grach megállapítja még, hogy a közönség bizalmatlan a kismartoni festőkkel szemben, és inkább bécsi vagy bécsújhelyi festőkkel készítteti el a kívánt munkákat. Erre bizonyosság a sok egyházi és célházló, melyet idegen mesterek készítettek. A fehéregyházi lelkész [Donnerskirchen, Sopron vm., ma Ausztria], mivel a kismartoni festőket nem találta alkalmasnak a nagy templom kifestésére, Bécsből volt kénytelen festőművészt hozatni. Ezért az a tény, hogy Kismartonban egy akadémiát végzett fiatal festő kíván letelepedni és a próbákat kiállotta a közönség előtt — csak előnyére válhat a város vezetőségének és a polgároknak.

Hogy a tiszttartói javaslatról Miklós herceg miként vélekedett, az az iratokból nem állapítható meg, mert a határozat (resolution) kiadása előtt, a súlyos beteg és elszegényedett Köpp mester — a művészcsalád megalapítója — időközben elhunyt. Halálával (1780) a további intézkedések szükségtelenné váltak, Grach intéző pedig nem szorgalmazta a döntést.

## JEGYZETEK ÉS FORRÁSOK

1 Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien 1864. 234.

Nagler: Neues allgemeines Künstler Lexikon. München 1835.

2 *Pusztai László*: Köpp Farkas kismartoni festő képe a solymári rk. templomban. Soproni Szemle, 1971. 3. 264–266.





1. Köpp Keresztély és Köpp Farkas: Krisztus mennybemenetele. Kismarton, a hegyi templom kupolafreskója, 1772

3 „Auf Instanz des Christian Kepps Mahlers ergangene Decretation... *Tappezier*, bereits der Befehl ergangen, dass wann eine Arbeit wieder in das Schloss vorfallen sollte, und Supplicant solche zu verrichten fähig wäre auch um gleichen Preys, wie anderen verfertigten wollten, so solle benannter Instant vor alle anderen den Vorzug haben.

Gegeben den 4-n Maji 1759                      Stiftel Secretair"  
(Magyar Országos Levéltár. Esterházy hg. lvt. P. 131. Cs. 6. Pál iratai, IV. 556 p.)

4 „Anno 1760 den 16-n Apr. ist bey der hier in Eisenstadt gehaltene Commission den alhiesigen *Maller* Hr<sup>n</sup> *Kepp* vor das Frauenbild, welches derselbe in die aldortige fürstliche *Schloss Capeln* gemahlen hat, 25 fl. bezahlen, und in seine Rechnung als eine richtige Ausgab zu bringen haben... Commission." (M.O.L. Esterházy lvt. P. 152. Cs. 11. XXXIII. 9. p.)

5 *Dr. André Csalkai*: Österreichische Kunsttopographie. Wien 1932. 102.

6 [Köpp beadványa]: „Durchläuchtig Hochgebohrner Reichs Fürst! Nicht längst habe ich bey Euer Hochfürstliche Durchlaucht um die Abschaffung eines neu sich bey dem Berg Calvari zu Eisenstadt mit all Gewalt einringend, und Wohnhaft machen wollenden *Mahlers* instantialiter demüthigst angelanget mit wehemüthigster Vorstellung wie wir uns ohnehin zu Eisenstadt 4 *Mahler* befinden, und keiner uns eine, oder gar keine Arbeit habe, wodurch besonders mir mein Brod auch gänzlich entzogen wurde.

Wann nun wirklich deme, und vorgedachter *Mahler* auch einkommete, von was sollte ich betragter mann leben? *Viersig* Jahr habe ich meine Hochfürstlich und Königlich Gaben, nebst andern Schuldigkeiten richtig praestiret, welches ich sodann ausser alen Stand wäre, sondern nothgetrungenener weise (weillen ich in fürstlichen

Dienst nemlich bey Ausmahlung des sogenannten titl. Gräffin *Dorazin* Zimmer in dem *Schloss Eisenstadt*, von der *Tapissir Leutter* herunter fallend einen grossen Leibes Schaden überkommen) — bey Euer Hochfl. Durchlaucht um ein Brod demüthigst anzuflehen gezwunden wurde.

Das Publicum ist mit meiner Arbeit jederzeit zu frieden gewesen, gleich wie ich ohne Ruhm zu melden nebst der fürstl. Pictorie als den ganzen Thier Garten, und mehr anderes, nicht nur allein die grosse *Kirchen* bey dem Berg Calvary, und zu *Kleinhöflein*, das Hoch *Altar Blat*, sondern auch in der Eisenstadt und verschiedenen Ortschaften Altar Blätter, und andere nahmhafte *Bilder* verfertigt...

Durchläuchtiger Fürst Schutz und Brodes Vatter! Nebst vorerwehnter ist mir auch so gar die Anstreicherey in dem fürstlichen *Schlossgarten* Eisenstadt, die ich vorhero jederzeit gehabt, und öfters damit einen Kreuzer geld verdient, hinweggenommen, und dem Grenadier *Jacob Müller*, der ohnedem das fürstl. Brod genüset gegeben worden, um welchen Preis ich auch arbeite, wie er. Will man mich bejahrten Unterthan, samt meinen alten Weib durch einen so jungen *Mahler* der nicht einmahl ein Unterthans Kind ist, völlig zu grund richten, und in dem Bettstab stürzen?

Hoffe aber Euere Durchlaucht Gütigkeit... nehme mein einzige zu Flucht dahin und gelangt mein Fussfallende Bitte, allerhöchst geruhen scharfen Befehl... ergehen zu lassen, damit vorge — dachter *Mahler* dem Berg Calvary, alsogleich und von Stund an gänzlich möchte abgeschafft werden.

Mich gehorst zu füssen legend, demüthigst ersterbe

*Christian Kepp*

Unterthan und Mahler bey dem Berg Calvary zu Eisenstadt"



# 7 [Beadvány mellékletei:]

„Ich addesdire der Gottliebenden Wahrheit zur Steyer, wie das der Ehrgeachte und kunstreiche Hr. Christian Köpp Hochfürstl. Mahlers bey dem Berg Calvary in unsere allhiesige St. Josephy Kapelln das Altar Blath des sterbenden H. Joseph, so kunstreich gemahlt, dass jedermann eine sonderliche wohlgefehle daran hat... Eysenstadt den 13-n Marti 1779

Joseph Fürst  
als Vorsteher 2

8 „Attestat. Wür urkunden... wie der Christian Kepp Mahler bey dem Berg Calvary in der Stadt die Gottackers Capellen, samt dem Altarblatt, pro Anno 1778 nach Trausdorff einen Kreuzweg mit 14 Bilder... zu unserm grösten Vergnügenheit gemahlen... ein ewiger Ruhm meridiret... Eysenstadt den 8-tn Marty 1779”

[aláírások]

9 Uo. „Das meine Frau Mutter Magdalena Fromwaldin mit oben mentionirten Mahlers Christian Köpp seinen Altar Blatt in ihre Kapelln, und übrige Mahlereyen zu friedenheit nebst der Fresco Mahlerey gefunten, bescheine hiemit... Eysenstadt den 11-tn Marty 1779

Johann Fromwald”

[Vö. Österreichische Kunsttopographie: „... Leopold Fromwald, Vesperbild neben dem Rosenkranz Altar, 1743 erneuern...”] (M.O.L. Esterházy lvt. P. 150. cs. 128. Kismartoni uradalom.)

10 L. a 6 jegyzetnél Köpp kérvényét.

11 [Grach intéző szakvéleménye és jelentése a herceghez]: „Gehorsambtes Bericht auf die Instanz des Christian Kepp Mahler in Eisenstadt... das die Mahler allhier zu viel wären und allhiesiges Publicum mit demselben zu frieden seye, habe ohnmäsigb erinnern sollen, dass wann ersagtes Publicum mit dergleichen Mahlern allhier versehen wäre, denen eine Arbeith zu gedrauet werden könnte, so würde zweifels ohne sowohl eine hohe Herrschaft, als auch Statt Magistrat für dieselbe in Anbetracht ihrer Steuer und Gaaben selbst dahin Bedacht seyn, damit Sie allen Vorzug von anderen Fremden erhalten haben sollen. Da mann überzeiget ist, dass kein einziger sich allhier befindet der ein Mahler mit rechten genenent zu werden, geschweige nur eine geringste Arbeith zu überkommen verdienen tätte... Mann allhier fremden, und auswärtigen Mahlern sich stetts zu bedienen bisher gezwungen gewesen wäre; so solle sich Supplicant seines führung halber um so mehr schämen, da Er ein Mahler zu seyn sich einbildet, nicht aber dahin erinnert ist, wasgestalten derselbe in verflorbenen Jahr das Ausmalen in der allhiesigen Statt Pfar-Kirchen sich angenommen, selbes aber nicht nur allein zu bestreiten nicht im Stande gewesen seye, sondern auch das, dasjenige was Er bereits daselbst zu malen angefangen... abgekratzt, und verweiset, und sodann einen Oedenburger Mahler überlassen hat werden müssen... Herr Pfahrer von Donnerskirchen so beträchtliche Kirchen Arbeith eben keinen hiesigen, sondern Einen Wiener Mahler hat zu kommen lassen müssen... die so vielle anhero verfertigte Kirchen und Zunftfahn eben durch keinen hiesigen, sondern theils durch die Wiener, theils Neustätter Mahler verfertigt worden seyen... da die allhiesige Mahler... keiner Arbeith selbst vorzustehen in stande seyen, das Publicum sich mit fremdben Mahlern zu helfen genöthiget war, [Jacob Müller] unter Hochfürstlichen Schutz sich neiderlassend wollend, nicht nur den Accademischen Attestat, sondern seinen abgelegten Proben wegen ohnstrittig allen Lob sich erworben hat, auch künftighin sich zu bestreben verspricht, dem Publico ein sothanen geigen leisten zu können; so bin ich der zuversichtlichen Hoffnung... dieser Mahler anhero nächstens... angenommen werden sollen... Schloss Eisenstadt den 16-n April 1779

Joseph Grach  
Verwalter”

(M.O.L. Esterházy lvt. P. 150. Cs. 128. No. 38.)

12 Valkó A.: Kismartoni festők vetélkedése a 18. században. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984 I-2. sz. 76-77.

## 2

A művészettörténet kevés adatot tart számon Lust Lőrinc festőművész és aranyozóról, aki 1813. évben született Pinkafőn, az egykori Vas megyében (a megyének ez a része ma Burgenlandhoz [Ausztria] tartozik). Lust az 1780-as évektől vett részt tevékenyen Kismarton kulturális és művészeti életében, s az Esterházy hercegi udvarnak is dolgozott. Az 1788. évben lett véglegesen kismartoni (Eisenstadt) városi polgár.[1]

Adatok szerint legfontosabb művészeti alkotása Szentgyörgy (St. Georgen am Leithagebirge, Sopron vármegyének Burgenlandhoz csatolt része) község templomában található. Az itt épült kétszintes késő gótstíli toronnyal ellátott, és barokk elemekkel kiképzett egyház főaltárának képét 1783-ban festette meg. A festmény Szent Györgyöt ábrázolja angyallal és sárkánnyal, fekete-színű keretben, mely a copf stílus jegyeit viseli magán. Ugyancsak tőle származott a szentély kifestése és dolgozott a főoltár más részein is, valamint a világító karokon.

A közmegelegedésre végzett művészi munkáiért 138 forintot vett fel, mint azt Csatkay Endre megállapította.[2]

Levéltári kutatásaim során újabb adatok kerültek elő Lust festőművészről, amely művészi képességét más szemszögből világítja meg. E szerint 1784. év tavaszán, amikor egy estén a kismartoni hegyen fekvő sörházban — amelyben ő is bérelt szobát — italozni a vendégtérembe tért be, uradalmi tisztségviselőkkel találkozott, akiket az eszterházi építészcsalád egy tagja, az ifjú Kühnel Ignác kártyajátékokkal szórakoztatott. Itt mulattak, többek között Boyé Antal, az uradalom könyvelője, Handler János kőművesmester, Schnapka Albert portréfestő, Haydn zeneköltő testvére János, a tenorista, Schmidt óras és mások. A belépő Lust festőt kissé ittas hangulatban Boyé köszöntötte udvariati aljas kifejezésekkel, és durva hangon kérdőre vonta, rákíértva, „hogy állunk portréimmal, te aljas festő...?”. Az ingerlékeny Lust e goromba köszöntést hasonló durva szavakkal viszonzotta, gazfickónak („Spitzbub”), ötvenforintos írónak nevezvén Boyét. A portrék sorsát azonban gondosan elhallgatta, ezekről ismételt felhívásra sem volt hajlandó nyilatkozni. Az egyre hevesebbé váló szóváltás már-már a tetlegességig fajult, amikor a vendéglős több vendég szeme láttára békülésre szólította fel a perlekedőket, s minthogy ez eredménytelen maradt — távozásra kérte fel őket. A hangoskodást még az utcán is folytatták Boyé és társai.[3]

A megalázott és sértett Lust panaszbeadvánnyal fordult Esterházy „fényes” Miklós herceghez, elégtételt kérve magának, kérte és kívánta Boyé Antal felelősségre vonását. A vizsgálatot a jószágkormányzó utasítására Grach József inspektornak kellett lefolytatnia, aki e kényes helyzetben — mivel a legtöbb hivatalt kapcsolatban is állt — a következő napokban ejtette meg.

A tanúvallomási iratok azok, amelyek Lust eddigi működéséhez szolgáltatnak ismeretlen adatokat. A kihallgatás során Boyé Antal beismerte, hogy a sértegetést valóban ő kezdeményezte, ezt azonban nem rosszhiszeműen, hanem tréfából kockáztatta meg. A trágár és lealacsonyító jelző — amelyet ő is használt —, mint vallotta, nem tőle származik, hanem a kismartoni és városkörnyéki polgárok nevezik így Lust festőt. Ugyanis a Hegyi templomba (Bergkirche), melyet 1765-től folyamatosan építettek, Lustnak egy képét helyezték el. E festményt a jóízű polgárok, az alakok miatt „förtelmesnek” minősítették[4] — ezért használták e megalázó kifejezést. De e gúnyos szöveg mellett tanúskodik az a tény is, hogy egy fára festett képen.[5] „Kismartoni suszter”, hasonló elnevezés található. Lust a megjegyzéseket sohse vette komolyan, inkább mosolygott felettük, és nem vonta felelősségre a sértegetőket.

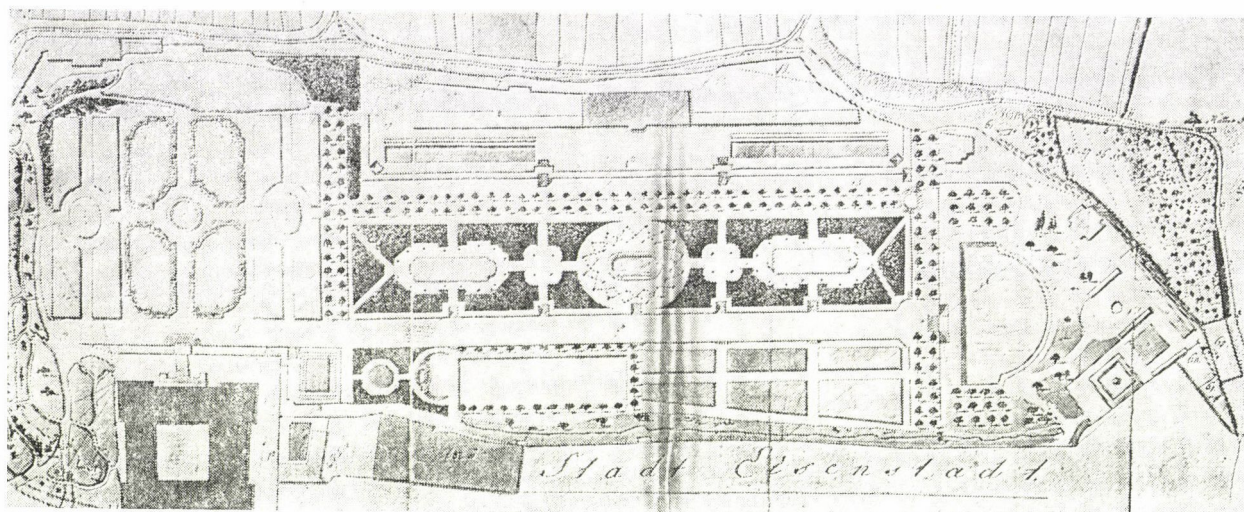
A másik alapos ok, amiért Lust régebből haragudott Lustra az volt, hogy apjáról, anyjáról és róla festett portrék még mindig nála vannak, és többszöri felkérésre sem tudta azokat mindaddig visszaszerezni.[6]

Feltehető, hogy ennek pénzügyi okai is voltak, mert a festőt anyagiasság természetűnek ismerték. Valószínűbbnek látszik azonban, hogy Lust elrontotta azokat, és ezért át kívánta dolgozni a portrékat. A Boyéról készült festmény e formában nem fedte a valóságot és nevezett olyasféle gézengúzsnak (Spitzbub) tüntette fel, ami Lust művészi ízlését is sérthette (?). Tudott, hogy a botrányos jelenet folyamán Lust ismételt hangoztatta, hogy személy szerint nemcsak Boyé a kópé, de a róla készült kép is ilyennek tünteti fel.[7]

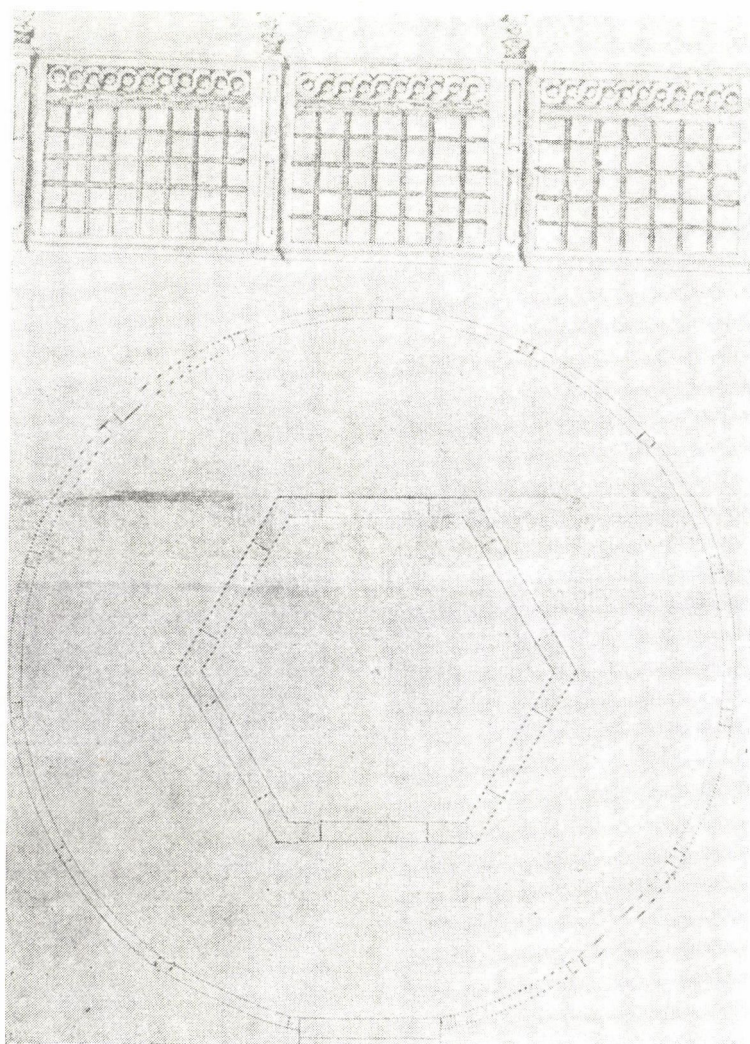
Adatok és irattári anyag hiányában két évszázad távlatából nehéz megállapítani, mi készítette a kismartoniakat a Hegyi templomban elhelyezett szentkép festőjének kicsúfolására, mert ma nem őrznek abban Lust által alkotott festményt.

A tanúvallomásokot tartalmazó iratok nem kerültek döntésre Miklós herceg elé, mert Boyé Antal könyvelő a tisztartó előtt kijelentette, hogy esetleges találkozásokor nem fogja többet Lust festőt zaklatni — amit a sértett, nehezen, de mégis tudomásul vett, minek következtében panaszából elállt.[8] A történet alapján Grach inspektor — bölcsen — az egész sörházi botrányos esetet meg-





2. A kismartoni kastélykert egy részlete. J. B. Pölt felvétele, Ch. J. von Lorenzo rajza, 1805. Színezett tusrajz, Magyar Országos Levéltár



3. A kismartoni kéjlak mellvédje és az építmény alaprajza, 1785–1786. Tusrajz. Magyar Országos Levéltár



nemtörténtnek nyilvánította, a felejtést az idők múlására bízta, s e következményt 1784. június 8-án jelentésébe, valamint felterjesztésébe foglalva küldte fel tudomásulvételre az eszterházi jószágkormányzónak.[9]

Lust kismartoni működéséről az 1785–1786 évből ismét kerültek elő levéltári adatok, melyek további művészeti ténykedéseit igazolják. Ugyanis a Kismartonban székelő hercegasszony azt az óhaját fejezte ki, hogy a kastélykerthez (2. kép) tartozó Királydombon (Königsberg) épülő kéjlakot és kilátót mielőbb fejezzék be, a dombot gyepesítsék, parkosítsák. Ez ügyben tárgyalt is Mikós herceggel, aki szóban hozzájárult a kéréshez. E tudatban felhívta az uradalom tisztartóját, hogy szeretné mielőbb a magaslattal növényzettel beültetve látni, ahová naponta kísértálhat. Grach intéző elszietve a dolgokat, nem várta be „fényes” Miklós írásbeli utasítását, tárgyalni kezdett a mesteremberekkel, és részökre megbízást adott. Emrich József kőfaragó a kéjlakhoz vezető lépcsőket kezdte faragni, Flach Károly asztalosmester a famunkákat készítette elő, Gloss Jakab műkovács a vaskorlátokat kovácsolta, míg *Lust Lőrinc* festőművész az építmény festő és mázoló munkálataihoz látott.

Eközben érkezett *Kühnel Antal* építésvezető őrök szerényebb kiviteli, de jóváhagyott költség-terve, melynek végösszege 430 ft. 23 krt. tett ki. *Kühnel*, kifejezetten takarékosági okokból, több építési részt hagyott ki tervezetéből. Többek között a hercegasszony kívánságára épülő díszes copf ízlésű intarziás mellvédet is, mely szépsége mellett, biztonsági okokat is szolgált. Miklós hercegnek minderről közvetlen tudomása nem volt, ezért az összes munkálatok ideiglenes beszüntetését rendelte el — felelősségre vonás mellett. Mivel a kapott jelentések-ből úgy értesült, hogy a kéjlak és környékének rendezési munkálatai csaknem készen voltak — a hercegasszony megokolt kívánságára, a zavaros helyzet tisztázása érdekében, ismételt folyamatba tételeit határozta el.[10]

*Kühnel* költségvetésében a négy mester munkadíja nem szerepelt, ez tehát egy többlet-kiadást jelentett az uradalomnak.[11] Ebben szerepel *Lust Lőrinc* festőművész 38 forintos díja, a festő és mázoló munkálatokért.[12] A többi mester költsége 119 frt. 11 krt. tett ki.[13]

Itt jegyzem meg, hogy *Lust* számlája mellett található egy címzés és aláírás nélküli keltezetlen tervrajz a mellvédről, valamint a sokszögű építmény alaprajza (3. kép).

Miklós herceg 1785. évi határozatával elrendelte, hogy hitbizományi birtokain a jövőben írásos engedélye és tudta nélkül, semmilyen nagyobb építkezés nem valósítható meg, ezért a határozata ellen vétőket szigorúan felelősségre fogja vonni.

A felsorolt néhány adattal bővíteni kívántam „fényes” Miklós hol takarékos, hol művészetpártoló intézkedéseit, valamint *Lust Lőrinc* későbarokk-kori festőművész működését, aki néhány év után elhagyva Kismartont, 1801-től Sopronban folytatta tevékenységét.[14]

Valkó Arisztid

## JEGYZETEK ÉS FORRÁSOK

1 *Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, 233.

2 *Dr. Dagobert Frey—Dr. André Csakay*: Österreichische Kunsttopographie Bd. XXIV. Die Denkmale des Politischen Bezirkes Eisenstadt und der Freien Städte Eisenstadt und Rust. Wien 1932, 272.

3 Magyar Országos Levéltár. Esterházy család hg. ágának levéltára. P. 150. Cs. 133. No. 36. „... Aussage des Adalberti

Schnapka: Er seye schon etwas ehender in Bierhaus gesessen dass die Herrn dahin angekommen sind; wehrend als Sie beysammen gesessen, kom auch der *Mahler Lust* hinein. Herr Boye sagte zu ihn als Er hineinkommen ist, a Diener Herr Arschmahler, worauf Er *Mahler* antwortete: a Diener Herr Arschschreiber. Herr Boye fragte ferner mit diesen Worten: Arschmahler wie sieht es aus mit meinen *Portre*? Nach längeren Wort wechseln seye Boye aufgesprungen und sagte zu dem *Mahler*, wer ist ein Spitzbub? ... und schüttete gleich ein Glas Bier auf ihn ... der Wirt Sie hinaus geschafft und wenn dan Sie was ausmachen hätten, daraussen ausmachen, sollen ...

Eisenstadt den 29-n May 1784”

4 Uo.: „... Bergkirchen gemahlenen so lästerlichen Figur diesen Nahmen hat, von denen meisten Leuten in Eisenstadt genennet wird.”

5 „... Boye ... so ich ihme für ein gemalenes Bild gegeben „Eisenstädter Schuster” beweisen ...”

6 (Boye) „... von meinen bey ihme habenden *Portraits*, nemlichen meines *Vattern*, *Mutter* und *meinen* redete, und ihme fragte, wann ich solche dann einmahl zurück bekommen werde, Er aber darauf gar nicht Acht habe ...” [wissend war, Er das Portrait verwischt hätt?]

7 (Boye) „... verschiedenemahlen fragte (*Lust*), wer ist ein Spitzbub, Er antwortete, du bist ein Spitzbub, und dein Portrait ...”  
8 *Lust* gesagt habe: „... wenn ihme Herr Boye auf derley Art nicht mehr begegnen würde, dermahnen damit zu frieden sein, und von aller weiteren Genugthuung abstehen werde ...”

9 „... alles von selbstem aufhören und in Vergessenheit kommen soll ...”

Eisenstadt den 8-tn Juny 1784

Grach.

10 „... Allerhöchster Befehl dass keine Anschaffung ohne Unterschrift für gültig angesehen werden solle ... die Maurer, Steinmetz, Tischler und gesamte Handwerker abgeschafft und die Arbeith eingestellt ... die Überschlüge zu begnehmigen ...”

Eisenstadt den 21-n Juny 1785

Grach”

Uo. P. 150. Cs. 134. No. 50. (Resolution)

„Nachdem diese unnöthige und wieder unser Wissen und Willen veranstaltete beträchtliche Geldauslage nicht mehr rückstellig gemacht werden kann, da fast alle Arbeith schon in fertigen Stand da stehet, worüber Ihr zu seiner Zeit zur scharfen Rechenschaft verdet gezogen werden, so solle wann die Arbeith gantz fertigen Stand seyn wird ... von uns passirten Überschlag pr. 430 fl. 23 xr. bezahlt können ... alles weitere mit geringen Unkosten veranstaltet werde.

Eszterház den 9-n July 1785

Nicolaus Fürst Esterhazy”

11 „... die Gn. Fürstin haben aus Hfl. Durchlaucht Gnaden auf den Königsberg erbauten Lusthaus ein besonderes Vergnügen zu äusseren geruhet, wegen Schwindel ohne Handhaben die Stiegen zu besteigen, auch um das Lusthaus ringsherum ein Parapett errichtet werde, (welches durch Hn *Kühnel* wieder ausgelassen worden ist) — in Lust — Haus zu gehen sich nicht getrauten. Hierwegen die gehorst Vorstellung machen solle, damit von beyden Stiegen die Handhaben, als auch das Parapett so sich auf 157 fl. 11 xr. belaufet von Euer Hfl. Durchlaucht bewilliget werden möchte. Eisenstadt den 20-t Juny 1786.”

12 „Mahler Überschlag.

Über ein in Eisenstädter Hofgarten auf den Königsberg um das Lusthaus Ringsherum mit Oel farben ausstreichende Parapett. Sowohl für beischaffung des darzu erforderlichen Auersperger Berggrün, Bleyweiss und Leinoell, wie nicht minder für Farben reiber und anstreichen der ganzen Parapett werden in Ansatz genohmen 38 fl.

Eisenstadt den 20-tn Juny 1786 (?)

LORENZ LUST

Kunst Mahler in Eisenstadt”

13 „... in Eisenstädter Hofgarten auf dem Königsberg um das Lusthaus ringsherum neu errichteten Parapett und Stiegen auf setzenden eissenen Geländers, Summa 119 fl. 11 xr.

Schloss Eisenstadt den 20-tn Juny 1786

Grach

Verwalter”

14 Megjegyzés a 2. sz. képhez: A kismartoni kastélykert egy részlete. Felvétel a parcellázással kapcsolatban történt. Színezett tusrajz. 72 × 50 cm. „Consignations Karte über die von nachstehenden Partheyen an Sr. Hochfürstl. Durchl. verkaufte Grundstücke. Aufgenommen durch Ingen. Bapt. Joh. Pölt, gezeichnet durch Chr. Jos. von Lorenzo. (9. 7br. 1805)” Esterházy lvt. P. 108. Fasc. F. Rep. 9. No. 243. 94.)

## JOHN VARLEY NEM PUBLIKÁLT KŐRAJZA 1807-BŐL

Felix H. Man 1962-ben tette közzé az Angliában 1801–1810 között készült könyvatos incunabulumok katalógusát. Munkája 11 óriás-gyűjtemény anyagának feldolgozásán alapszik s bár teljességre törekedett, maga is megjegyzi, hogy a katalógus nem minősíthető véglegesnek. Feltevése — mint ahogy arról a Művészettörté-

neti Értesítő 1983 évi 4. számában közölt tanulmányom is számot ad — helyesnek bizonyult. Ez a tanulmány két olyan korai angol könyvatos ismertetett, melyek Magyarországon kerültek elő, s melyekről a British Museum sem rendelkezett információkkal.

A közelmúltban egy újabb lap került elő az egyik





John Varley: Folyóparti táj. Kőrajz, 1807

antikváriumban, mely kétségtelenül az említett tanulmányban ugyancsak méltatott gyűjtemény részét képezte, s amely szintén nem publikált. Eredetiségéhez nem fér kétség. Egy folyóparti zsúpfedeles kunyhót ábrázol a kép baloldalán, középen lombos fák csoportját, jobbra a folyón csónakot, balra az előtérben egy mosó asszonyt. Az ábra mérete 181×246 mm, a vízzel nélküli papíré 257×365 mm. A rajz krétával készült. Jelzése balra lent világosan olvasható: J. Varley 1807.

A lithográfia különlegessége, hogy krétával készült, holott ennek az anyagnak használata az angol incunabulumok között ritka.[1] A lap datálása keletkezésének körülményeire nézve is bizonyos következtetésekre ad lehetőséget. Ehhez egyrészt a könyomtatás angliai elterjedésének, másrészt a művész ismert adatait kell egybevetnünk.

M. I. Twyman-nek a könyomtatás kezdeteiről szóló könyvéből ismert, hogy Aloys Senefeldert találmányát Londonban Philipp André karolta fel. Ő volt az, aki miután Johann Anton André 1801. augusztus 10-én megvásárolta Aloys Senefeldertől találmányának Angliára és Walesre, illetőleg Skóciára kiterjedő kizárólagos hasznosítási jogát, a „patentee” öccseként hivatott lett volna azt elsősorban a kartonszövetek mintázása területén elterjeszteni. Ere irányuló tevékenységének alakulása kívül esik e lap témakörén, arra viszont már a fentebb említett tanulmány is utalt, hogy érdeklődése és összeköttetései a művészi lithografálás felé tereltek. Ő hívta fel — mások mellett — a kor vezető művészeit, hogy keressék fel nyomdáját s ott készítsenek művész-kőrajzokat. Ezek közül két füzetben 6—6 lap meg is jelent 1803. április 30-án, illetve az év augusztusában s további

négy füzet kiadása szerepelt terveiben, ami azonban nem valósult meg annak ellenére, hogy a kiadó-nyomdatulajdonos birtokában már számos rajz megtalálható volt, amikor 1805-ben elhagyta Angliát.[2] Ezt követően 18 hónapon át az officina szüneteltette működését. A munkát Georg Jacob Vollweiler — Offenbachban Johann Anton André munkatársa — vette fel újra, aki újra-nyomtatatta az első két füzetet és 1806/7-ben további négy füzetet adott közre. A hat közül a 4. füzethez kapcsolódó felhívás adataiból jutott F. H. Man a bevezetésben idézett katalógusában bizonyos következtetésekre azt illetően, hogy mi lehetett a 3—6. füzetekben megjelent könyomatok megjelentetésének sorrendje.[3] Ezek szerint az André műhely — amit Vollweiler egészében átvett — már rendelkezett több kőre vitt rajzzal, melyeket az utód sorolt be a 3. füzetbe s részben a negyedik füzet is ilyen nyomtatásokat tartalmaz. Utóbbiak közül is kettő még Philipp André felügyelete alatt készült, kettőn azonban már 1806-os évszám szerepel.

Lényeges, hogy a 4. füzethez csatolt felhívásban Vollweiler is újra felkéri a művészeket, hogy nyomdájában járuljanak hozzá műveikkel a Philipp André által kezdeményezett „Specimens of Polyautography” kiadvány folytatásához. Feltételezhető, hogy ennek szerepe van a most ismertetett lap keletkezésében annak ellenére, hogy Twyman megkockáztatja annak lehetőségét, miszerint a folytatás elmaradása esetleg a művészek érdeklődésének hiányával magyarázható. Ennek cáfolatához azonban tudni kell, hogy miként Vollweiler örökölte Ph. André nyomdáját kívül az ott levő megrajzolt, nyomtatásra előkészített köveket, esetleg nyomtatásokat is, úgy ő is a műhely teljes vagyónát adta el Londonból való



távozásakor a Quarter-Master-General's Office-nak. Itt kielégítő színvonalat a nyomtatásban csak akkor tudtak elérni, amikor felfedezték és alkalmazták *D. J. Redmant*, aki korábban Philipp André, majd Vollweiler műhelyében is dolgozott, de mint Twyman megjegyzi, „semmi esetre sem képzett nyomdászként”. A Varley-lap minőségét tekintve ez meghatározó lehet, hiszen Twyman 1808. május 7-re időzíti az új műhely első, minőségileg elfogadható produktumát, míg a Varley-mű világosan olvashatóan 1807-es dátumot visel. Nem valószínűsíthető tehát, hogy az az új körülmények közé került nyomda terméke lenne, annál kevésbé, mert — mint Twyman hangsúlyozza — Redman elsősorban a toll-tus technika sokszorosításában volt járatos, míg valamennyi krétanyomatát szegényesnek minősíti, melyek nem hasonlíthatók össze a többi azonos technikával készült korai angol kőrajz színvonalával. Vonatkozik mindez General's Office-ban készült művészi kőrajzokra is. A lap minősége inkább arra utal, hogy az még Vollweiler nyomdájában látott napvilágot, bár nem került be az ismert hat füzetbe.

John Varley életének adatai is emellett szólnak. A művész 1778-ban született, 13 évesen árvaságra jutott, egy ötvösnél tanonckodott, de hamarosan François Louis Franciától, Joseph Charles Barrow-tól, William Blake-től tanult rajzolni és festeni, kapcsolatba került a Monro doktor körül tömörülő művészekkel, akik között kiemelkedő jelentőségű személyiségek is megtalálhatók, mint Turner, Constable, Paul Sandby, Cotman stb.[4] Mint agilis szervező, sokat foglalkoztatott rajztanár, jelentékeny közéleti szerepet is játszott. 1804-ben *Robert Hills*nek, és öccsének, Cornelius Varley-nek társaságában ő alapítja meg a „Society of Painters in Water-Colours”-t, (a későbbi „Royal Water-Colour Society”-t,) melynek célja az volt, hogy az aquarellézésnek az olajfestéssel azonos megbecsülést vívjon ki. Megalapozottnak tekinthető, hogy Vollweiler őt is bevonta tehát a kőrajzolással való kísérletezésre felkért művészek közé. Emellett szól az is, hogy a „Specimens” utolsó két füzetében valamennyi lap datálása 1807., és alkotóik között ott van egy

ugyancsak 1807-ben datált, bár tollal készült alkotással *R. Hills* is, aki — mint láttuk — szoros kapcsolatban állt John Varley-vel.

A Man-katalógus Varley műveiként hat lapot sorol fel. Ezek azonban egyrészt szignálatlanok, másrészt keletkezésük időpontját mind Man, mind Twyman 1808-ra, illetve későbbre helyezi. A most tárgyalt lap egyikükkel sem azonosítható. Nem elhanyagolható szempont az sem, hogy J. Varley 1808. szeptember 22-én saját kiadásában bocsátott közre egy krétarajzot, s kiadóként található meg neve öccsének 1809-ben megjelent lapjain is. Kétségtelen, hogy őt másik ismert lapján sem szerepel a kiadó neve, ennek hiánya mégis annak jele is lehet, hogy korábbi lapja feletti rendelkezési joggal nem ő bírt. A lap mérete viszont eltért a „Specimens” lapjaitól, ennél fogva az nem tekinthető olyannak, mint ami a szóban levő kiadvány számára készült volna, még akkor sem, ha figyelembe vesszük, hogy a kő mérete — mely a papírnak a sajtolás során keletkezett elvékonyodásából kitetszik — a kép alatt jelentős szabad felületet mutat, de e felület nagyobb annál, mintsem hogy az address utólagos rávezetésére szolgálja.

Maga a mű már szakított mind a néhány évvel korábban még divatos „pseudo-holland” irányzattal, mind az Angliában két évszázadon át kedvelt, Claude Lorrain nyomán dívó heroikus tájbrázolással. Nem meglepő, hogy John Varley is annál a mesternél, Louis Franciánál tanult, aki Boningtonnak is tanára volt, bár a párás atmoszféra, az árnyékok játéka s az az őszinte, egyszerű természet szemlélet, mely alól a későbbiekben — angol hatásra — a francia barbizonisták sem tudták kivonni magukat, abban a művészkörben, melynek a művész tagja lett, általánosan elfogadottá vált. Ez az, amely a 18. századi Angliában a hazai táj iránt kibontakozott szeretetre épül, s mely megteremtí a tájfestészet kifejezetten angol idiomáját.

A lap hazai felbukkanása még akkor is öröm, ha netán bebizonyosodna, hogy nem unicum, csupán rarissimum.

Csongor Dénes

## JEGYZETEK

1 *Man, F. H.*: Artist's Lithographs. London 1970. *Twyman, M.*: Lithography 1800–1850. London 1970.

2 A kiadvány számára rajzok készítésére felkért művészek névsorát az „Englische Miscellen” (XIII. kötet, 1803 okt. Cotta, Tübingen.) című kiadvány sorolja fel. Közöttük J. Varley neve még nem szerepel.

3 A füzetek nem az eredeti borítékokban maradtak fenn, így a sorrend csak feltételesen határozható meg.

4 Ionescu: Desenul si acuarela engleza. Editura Meridiane, Bucuresti 1975.

## DUNAISZKY LŐRINC ISMERETLEN PORTRÉJA

### További adatok családjáról és működéséről

A 19. század első harmadában kibontakozó magyarországi szobrászat egyik jelentős személyisége volt Dunaiszky Lőrinc, „akademische Bildhauer”. Műhelyének kiterjedt tevékenysége, bár változó színvonalon, de egységes szemlélettel képviselte a bécsi képzőművészeti akadémia Johann Martin Fischer, Heinrich Füger által közvetített canovai klasszicizmusát, amely a hazai művészeti viszonyok hatására olykor egy kissé a barokk hagyományokkal is keveredett.

A Lőribányán született művész tanulmányai befejeztével 1809-ben telepedett le Pesten. Munkásságáról már készültek különböző hazai és külföldi tanulmányok, mégis egyes életrajzi adatai felől megoszlanak a vélemények. Elsősorban halálzási évét illetően különböznek az álláspontok. Kenczler Hugó 1908-ban — „családjától nyert adatok alapján” — 1837-re teszi,[1] mivel számadáskönyvében[2] az utolsó bejegyzés 1837. dec. 19-i keltezésű. Ez azonban már nem tőle származik. Kenczler véleményéhez csatlakozik Meller Simon is.[3] Dunaiszky László, aki apja emlékére a besztercebányai múzeum-ban lévő, hányatott sorsú portré-domborművet készí-

tette (1. kép), a táblához csatlakozó szövegben — egyes olvasatok szerint — 1833-at ír, s kompetensnek is kellene tartanunk. De a budapesti, Deák téri evangélikus lelkési hivatalban őrzött anyakönyv bejegyzése ezt megcáfolja. Ezt írja: „Laurenz Dunaiszky, bürg. Bildhauer, aus Lőibethin geboren, Theresienstadt, Schwarzadlergasse Nr. 504” 51 éves korában elhalálozott, s a bejegyzés dátuma: 1835. február 5.

Dunaiszky, aki a Deák téri templommal kapcsolatos szobrászi munkákkal (keresztelmedence fedele, szószék fedele, szószék mellvéd szimbolikus plasztikai díszei, szószékkel szembeni díszes oratórium) alapozta meg művészi hírnevét, s az újonnan felszentelt templomban elsőként tartotta esküvőjét 1811. június 2-án (felesége a lengyel származású rézmetsző, Prixner Gottfried leánya, Eleonóra) élete végéig szoros kapcsolatban állt az itteni gyülekezettel, sőt annak világi választmányában is tevékenykedett. Feltehető tehát, hogy ilyen jelentős személyiség adatait pontosan rögzítik. Tíz gyermeke közül 1835-ben hat él. Fiai közül László (1822. okt. 15–1904. júl. 3.) és részben Henrik Ágost, a legidősebb (1812.





1. Dunaiszky László: Dunaiszky Lőrinc portréja a születésének centenáriuma alkalmából készült emléktábláról, 1884

febr. 10—1875. dec. 18.), valamint János Lőrinc (1827. május 18—1865. febr. 17.) jár apja nyomdokain. Gyula Ede (szül. 1824. febr. 24.) és Ede Márton (szül. 1832. jan. 8.) további sorsáról keveset tudunk.

Henrik 1831-ben Pozsonyban tanult, [4] Peter Geiseler szobrásznál, [5] majd 1833-ban Münchenbe kerül, az akadémia. Visszatérve Pestre megnősül, felesége Schmücl Anna. Áttételes adatunk van arra, hogy 1840—41 körül Békéscsabán, az ottani evangélikus templom díszítési munkálatain dolgozott. [6] 1842-től a temesvári rajziskolában, ezzel párhuzamosan az ún. belvárosi népiskolában, majd 1870 és 75 között a piarista főgimnáziumban tanít rajzot. Bár magát „königliche Zeichenmeister und Bildhauer”-nek nevezte, szoborműveiről igen kevés felvilágosítással szolgál a szakirodalom. Fiatal korában arcképlítográfiával próbálkozott, [7] ezeket még müncheni akadémiai tanulmányai előtt készítette. Lyka szerint [8] „néhány síremléket, kerti szobrot is faragott” tanári munkálkodása mellett. 1844-ben az újbessenyői rk. plébániatemplom főoltárát restaurálja. 1847-ben költségvetést készít a temesvári városháza előtt álló Nepomuki Szent János szobor reštaurálási munkálataihoz, a munkák elvégzése azonban ekkor nem történik meg. A Délmagyarországi Történelmi és Régészeti Múzeumtársulat (Temesvár) hat rajzát 1912-ben megvásárolja, ezek tárgya azonban nem ismeretes.

László a hazai romantikus szobrászat jelesei közé tartozik. Munkásságának kellő mélységig történő feldolgozása még várat magára.

János Lőrinc szintén szobrász volt, [9] bár kevésbé jelentős. Kezdetben valószínűleg apja műhelyében dolgozott, majd Lászlóval folytatták a már országos hírnévre tett műhelybe érkező megbízások teljesítését.

Gusztáv (1820. márc. 30—1841. nov. 4.) az aranyozó (inaurátor) mesterséget tanulta. A céhes ipar hagyományait folytatva 19 éves korában felkerekedett világot látni, s a szakmai előrehaladás útját a külföldi tapasztalatok segítségével egyengetni. Fennmaradt úti okmány, melyet Pestről elindulában váltott s ez tartalmazza személyleírását is (Staturae: mediocris; Faciei: oblonga; capillorum: castanei coloris; oculorum: coruleorum, nasi: parvi). A trieszti és grazi K. u. K. Polizei Direktion bélyegzője tanúsítja, hogy ezekben a városokban megfordult. [10]

Károly (1816. okt. 29—1839. jún. 29.) a harangöntést tanulta. Mindhármójuk korai halálát a tüdővész okozta.

Leányai közül Amália Erzsébet kicsi gyermekkorában hunyt el (1813. aug. 3—1814. júl. 26.). Henrika Karolina (szül. 1818. júl. 25.) szintén tüdővész áldozata lett (†1842. júl. 6.).

Érdekes tény, s ez Dunaiszky Lőrinc szobrászi munkásságának, valamint emberi értékeinek megbecsült és elismert voltát mutatja, hogy Károly, majd később Henrik, Gusztáv, László és Gyula keresztszülei az a Gömör Károly és felesége, Bogsch Julianna lesznek, akik számára az ún. Török patika (a mai Majakovszkij u. 12. sz. ház) plasztikai díszei készültek (1812). János Lőrincet Karl Fárnik „advocat”, Ede Mártont viszont Martin Szuhány „med. doctor” tartja keresztség alá... [11] Magdolna leányától (férjezett Marquier Józsefné, 1825. júl. 22—1888. okt. 29.) származó unokája, Káspár Jánosné, Marquier Eleonóra adta el a Szépművészeti Múzeumnak 1905-ben eddig ismeretlen, máig egyetlen hiteles arcképét [12] (2. kép).

A portré a jobb oldalt, lent olvasható jelzés szerint A(dalbert) Suchy munkája, készítési ideje: 1810. Dunaiszky ekkor tehát 26 éves volt, már pesti lakos, de még nem pesti polgár. Bár a szobrászművészet gyakorlásához engedélyt kapott, a pesti polgári cím elnyerésére évekig (1816) kell még várnia s művek sorát elkészítenie.

Adalbert Suchy nagyjából egyidős volt Dunaiszkyval (szül. 1782), s feltehetően a bécsi akadémián ismerkedtek meg, amelynek anyakönyveiben Suchy neve először 1802-ben fordul elő. Dunaiszky viszont 1804 és 9 között látogatta Fischer, Zauner és Exner óráit. A portré készítése baráti gesztus lehetett, Dunaiszky még nem volt beérkezett művész Pesten, a kép legfeljebb öngazolás volt, művészi önérzete, elhivatottsága dokumentumaként szolgálhatott.

A 19. század elején divatos miniatűrök modorában készült mű ovális derékkép. A világosbarna hajú, kékszemű fiatalember tekintete nyugodt, komoly, kissé szomorkás. A nagy húsos orr és az ívelt száj uralják a lágyvonású arcot. Mélyen kinyitott, aranygombos sötétkek kabátjára kihajtott gallérú fehér inget visel, alig jelzett mellfodorral. Bal vállán átvetett köpenye piros — ez a Fuchs által Suchyra jellemzőnek tartott „karmínrosa” szín [13] —, s a köpenyt, melyet jobb válláról lecsúsztatott, derekánál összefogva tartja. Mesterségére a kép jobb oldalán állványra helyezett antikizáló mellszobor utal, de különös figyelmet kap a kabát sötét foltjából kiemelkedő bal kéz is, a mintázófával.

Idősebb kori képmása a bevezetőben említett, László fia által mintázott fehér márvány domborműves emléktábla, mely születésének centenáriuma alkalmából (1884) a libetbányai szülőháza készült, de végül nem oda, hanem a libetbányai evangélikus egyház letéteként az 1909-ben megnyíló beszercebányai múzeumba került. [14] Az antikizáló portrén az erőteljes orr és áll, a kiugró arccsontok, a fürtös haj híven őrzik a Suchy-féle festményen megörökített jellegzetességeket.

Dunaiszky Lőrinc és műhelyének munkássága a történelmi Magyarország egészére kiterjedt. Ehhez szükséges volt, hogy fiai mellett további segítőkre is szert tegyen. Az 1810-es évek végén mellette dolgozik Schmeltzer József bécsi akadémiát járt mester, akinek eddig csak erdélyi — gróf Bethlen Lajos, Jósika Miklós kastélyaiban folytatott — munkálkodása volt ismeretes. Itt elsősorban díszítőplasztikai feladatokat látott el, s nyilván a nagyobb szabású megbízások reményében



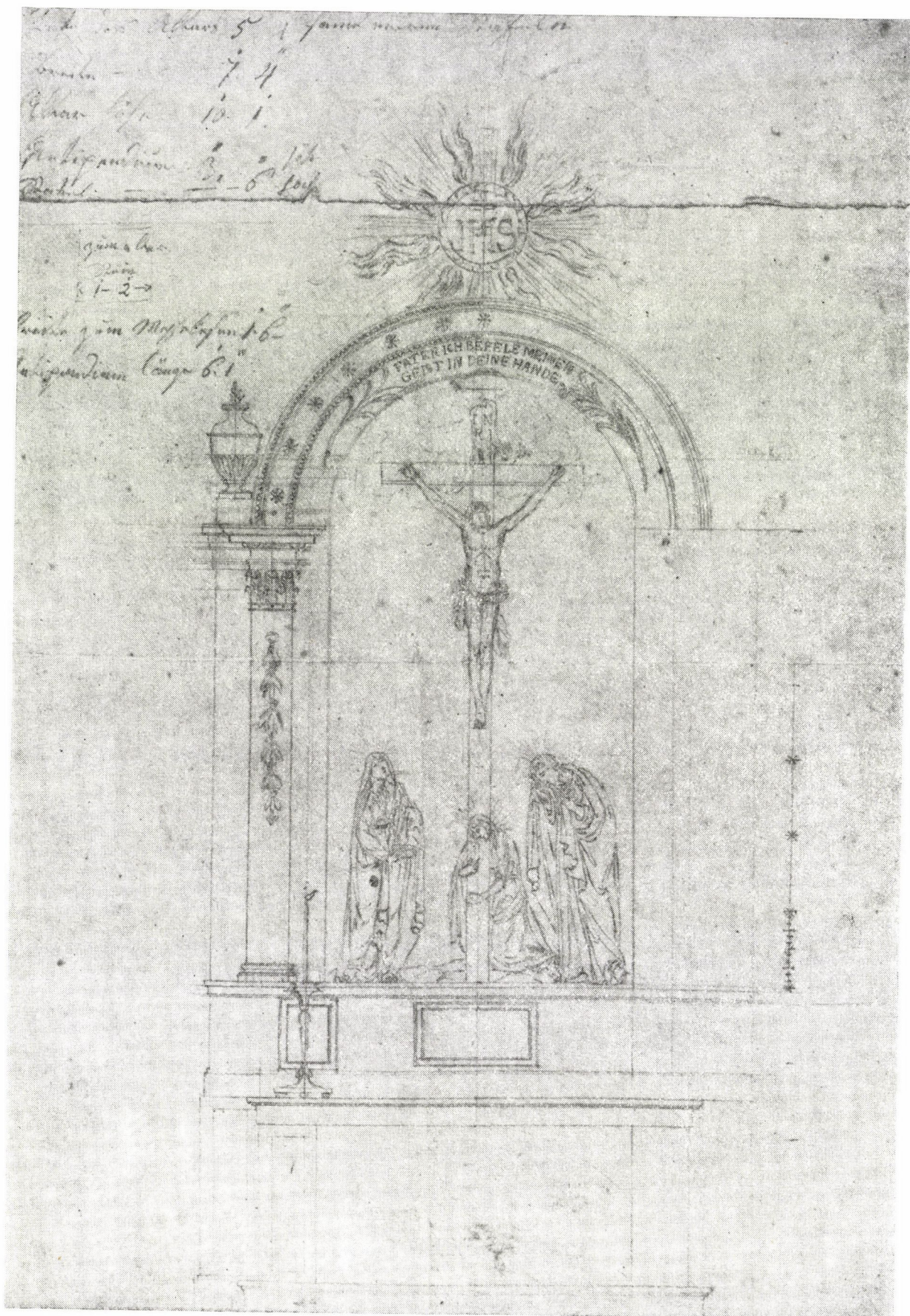


2. Adalbert Suchy: Dunaizskey Lőrinc portréja, 1810. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok



3. Dunaizskey Lőrinc: Óra-építmény terve a Budavári Palotához, 1828. Magyar Országos Levéltár





4. Dunaiszky Lőrinc: A taksonyi Szent Anna plébániatemplom mellékoltárának terve, 1829. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály



cseréli fel az önálló szobrászkodást Dunaiszky műhelyével.[15] 1819-ben a pesti városház térre Szent-háromság szobrot tervez (pályázatot nyer), a szobor azonban nem kerül kivitelezésre. 1821-ben — ellentétben az E. Bénézit által közölt adatokkal — még Pesten tartózkodik, s csak a későbbiekben tér vissza Bécsbe.[16]

Dunaiszky tevékenysége igen gazdag műfaji változatosságot mutat. A mai Ruszwurm cukrászda egyik korábbi tulajdonosa, Schwabl Ferenc számára 1827-ben készítette, Krautsiedler asztalosmesterrel együttműködve a belső figurális díszeket. Falióra keretét is faragott.[17] Tervezett továbbá épületplasztikai jellegű óra-díszítményeket a Budavári Palota jelenlegi D épületének orosz-lános udvar felőli homlokzatára. 1827 és 30 között lebontották ugyanis a csillagvizsgáló tornyot és a nyugati kupolát, s a középső épületrészt, hangsúlyosabbá tétele céljából ugyanakkor egy emelettel magasztították. Az új emeletet bábos korlát díszítette és a középső ablak fölé óra-építmény került. Ehhez készült, 1828-ban, Dunaiszky Lőrinc terve[18] (3. kép). E terv kivitelezése azonban nem került sor.

Sikerült azonosítani a váci egyházmegyei levéltárban őrzött feljegyzések alapján,[19] hogy a taksonyi (Pest m.) Szent Anna templom egyik mellékoltára is Dunaiszky Lőrinc műve. A műhely számadáskönyvében csak „Taks” szerepel, a Szendrey-Szentiványi-féle lexikon is csak kérdőjelesen sorolja Dunaiszky alkotásai közé. Az oltár, a korábbi, középkori alapokon nyugvó templomban lévő és Nep. Szt. János tiszteletére állított oltárhoz hasonlóan a főoltár evangéliumi oldala mellett állott, s az említett feljegyzések szerint „passionis Dominica dicata”.

Az oltár mensája fából volt; négy, finoman aranyozott kandeláber díszítette. Felette függött a Dunaiszky által fából mintázott és fehérre festett szoborcsoport, amely a keresztfeszített Krisztust ábrázolta, a fájdalom Szűz Mária és Bűnbánó Magdolna társaságában. A szoborcsoport fölött arany betűkkel egy német nyelvű felírás volt olvasható: „Vater, ich empefe meinen Geist in deine Hände!”

A feljegyzések egyébként Dunaiszky Józsefet említnek („parata per Arcutarium Pestensem Josephum Zofcsák, sculptore et inauratore Josepho Dunaiszky Anno 1829”) — de mivel több mint 15 évvel az oltár felállítása után készültek a feljegyzések s hasonló az arcutarius keresztnéve is, az elírás nyilvánvaló.[20]

A Magyar Nemzeti Galéria Adattárában őrzött levele, melyet 1831-ben a Pozsonyban tanuló Henrik fiához intézett, felsorolja néhány folyamatban lévő művét, melyek mielőbbi befejezéséhez — mivel az egész télen szemfájás gyötörte (ich hatte fasst dem gantzen Winter Augen schmerzen, dass ich fasst nichts bey Licht machen konnte) — segítségre van szüksége, s fia mielőbbi hazalátogatását kéri. Ráadásul még Veszprémbe is hívják. Henrik látogatása, ha megtörtént is, csak rövid időre szólhatott, mert 1833 novemberében már a müncheni akadémián tanul.

Említi továbbá, hogy készül a megostorozott Krisztust ábrázoló szobra, kőből, a krisztinavárosi templom számára,[21] valamint Ráday grófnő mellszobra, azután egy Krisztus keresztelését ábrázoló dombormű Nagyváradra. Az orosházi evangélikus gyülekezet orgonája részére 3 angyalfigurát, 8 oszlopfőt és egyéb kisebb díszítményeket készít. Ugyancsak kisebb díszítőplasztikákat (zwey Dianabüste, die Gerechtigkeit) és címerpajzsokat tervezett a szarvasi városháza kapujára is. Ez a Körös parton állt, a Bolza-kastély helyén s a 18. század második felében emelték. „Sötét, alacsony, bolthajtásos épület volt.”[22]

Érdekessége még a levélnek, hogy Papp Ignác egri szobrásszal való ismeretségéről, sőt barátságáról is olvashatunk. (Der H. Ig. Papp Bild. auf Erlau hatt uns in Fasching 4 Fassol Wein gebracht.) Papp, aki az egri érseki palotának a Pyrker érsek képtára elhelyezése céljára történő bővítésén (a déli szárny átépítésén) dol-



5. Dunaiszky Lőrinc: Ecce Homo. A budai krisztinavárosi plébániatemplom szobrának famodellje, 1811–1815. Magyar Nemzeti Galéria, Szoborosztály

gozott ekkor,[23] Dunaiszkyéknek is munkát kínál, valószínűleg ugyancsak az érseki palota díszítőszobrászi feladataiból. Dunaiszky Lőrinc elsősorban fiára gondol, de saját részvétele is szóba kerül (Der H. Papp will dass ich auch soll nach Erlau komen und ein Theil der Arbeit übernehmen, dass wir alle auf 5 Jahre guthen hatten). Végül Dunaiszky felhívja fia figyelmét néhány pozsonyi látnivalóra, a temető jelesebb síremlékeire, és Donner műveire (die zwei Engel im Domkirchen von Donner). Szeretné, ha hazafelé jövet Komáromban megnézné, jó állapotban van-e egy bizonyos „Herrn Obristleutenant Haiduk” síremléke — ez minden bizonynyal Dunaiszky-mű lehetett (bár erről a levélben említés nem történik), éppúgy, mint a „P. Davidovič”-nak faragott emlék.[24] Ez utóbbi, valójában báró Davidovics Pál, 1808 és 1814 között, haláláig, Komárom várparancsnoka volt, így tehát a síremlék az 1814 utáni években készülhetett.

Dunaiszky Lőrinc alkotó tevékenysége a 19. század első felében egy emberöltőn és egy országon keresztül ível. Épületplasztikai jelentős szerepet játszottak a reformkori Pest-Buda arculatának formálásában, síremlék-tervei országsszerte ismertek voltak, jó néhány vidéki templom oltárszobrai, szöszékei, belső díszítményei kerültek ki műhelyéből. A canovai klasszicizmus következetes érvényesítése, s azon művészi törekvései, melyek alapján a domborműves épületdíszítő elemek mintázásától eljutott az önálló körplasztikáig, méltán emelik a honi képzőművészet úttörő mesterei közé.

Szatmári Gizella



- 1 Művészet VII 1908, 343.
- 2 MNG Adattár, 1991/1977.
- 3 Meller Simon: A magyar művészet kialakulása a XIX. század első felében. Művészet X 1911, 179.
- 4 Dunaiszky Lőrinc levele Henrik fiához, Pozsonyba. MNG Adattár, 524/1920.
- 5 Peter Geisellerről csak E. Benezit tud/Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs... 1960, 194. (1782. május 15-én Sachstadtban született, Frankfurtban tanult, majd Bécsben dolgozott — s eszerint Pozsonyban is, az 1830-as évek elején.)
- 6 Julius Kálmán: Banskobystrické výtvarné umenie/in: BB — Sborník prác k 700 výročiu založenia mesta/Martin 1955, 107—111. A pesti ev. lelkész, Kollár János Ludovít Sturhoz intézett, 1841. jún. 15-i levelét idézi. Eszerint Dunaiszky (Lőrinc) felesége (özvegye) 7 gyermekével segítséget és munkát kért tőle. Közbenjárására a békéscsabai ev. egyház, ahol még emlékeztek az 1822-ben végzett oltár- és orgonadiszítási munkákra, közel egy esztendő időtartamra szóló megbízást nyújtott a családnak, ill. valószínűleg Henriknek.
- 7 Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Budapest 1960, 22, 138. Az arcképek, melyeknek művészi értékét kétségbevonja, a 20-as évek végén készültek, így ifjúkori zsebképek tekinthetők. Adatai szerint Dunaiszky Henrik Dombrovsky József ill. Kövy Alexander portréit rajzolja kőbe. Mindkét mű a Budapesti Történeti Múzeum tulajdona, úgyszintén a Pesti Kereskedőház épületét ábrázoló lap (ltsz. 2987). Talán erre gondol Helena Nemcová, amikor D. Lőrincnek az új könyvillusztrációval és technikával (a litográfiával) kapcsolatos kísérleteit említi (Vytvarné život, 9 (31, 1986, 22.: Litografia v Košiciach do roku 1918).
- 8 Lyka Károly: Nemzeti romantika. Budapest 1982, 59.
- 9 L. gyászjelentése a MNG Adattárban, 503/1920.
- 10 MNG Adattár, 502/1920.
- 11 A Deák téri ev. egyházközség anyakönyvei, II. 1820-tól, 133. oldal.
- 12 Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok, ltz. 968. O.v. 37×29,1 cm.
- 13 Heinrich Fuchs: Die österreichische Malerei des 19. Jahrhunderts. Wien 1974, IV. kötet, K. 82.
- 14 Diváld Kornél: Besztercebánya múzeumai (Múzeumi és Könyvtári Értesítő 1909, 215.).
- 15 Vayk: Régi magyar mecénások. Művészet, I 1902, 214.
- 16 Schams: Vollständige Beschreibung der königlichen Freystadt Pest in Ungarn. Pest 1821, 287.
- 17 A régi Buda és Pest iparművészete (Iparművészeti Múzeum — A M. Tört. Múzeum Iparműv. Osztálya). Budapest 1935, kat. sz, 237.
- 18 Budai Tervek 94 Magyar Országos Levéltár, Tervtár, Keresk. Min. 1. (Régi jelzet V. 3.)
- 19 Visitatio Canonica Parochiarum Districtis Soroksariensis de Anno 1842, 523—24. oldal.
- 20 Ennek alapján pontosításra szorul a Pest Megye Műemlékei. Dercsényi Dezső szerk. Budapest 1958, II. 171. idevonatkozó megállapítása. Az oltár — művészettörténeti szempontból egyébként alig értékelhető — terve a Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztályán található. Ltz.: 1905—1392.
- 21 Fából készült kis mintáját a Magyar Nemzeti Galéria őrzi. Szoborosztály, ltz.: 2606.
- 22 Neumann Jenő: Szarvas nagyközség története. Szarvas 1922, 140.
- 23 Dercsényi Dezső—Voit Pál szerk.: Heves megye műemlékei (Magyarország műemléki topográfiája VIII.), Budapest 1972, II. kötet, 500—501.
- 24 L. Viera Luxová: Zur Problematik der Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei. Ars, 1972/74, 1—6. 78—79.

## KONDOR BÉLA SAJÓSZENTPÉTERI STÁCIÓKÉPE

### (13. stáció. Levétel a keresztről)

A feltehetően elveszett stációkép[1] két festőművész, Kondor Béla és Demeter István barátságának egyik emléke (1. kép). Mindkét művész halott már, és a festménynek is jobb helyet talált valaki mint a sajoszentpéteri katolikus templom fala, mégis a felkutatott dokumentumok, egy reprodukció és visszaemlékezések alapján[2] még rekonstruálható, rekonstruálandó ez a barátság s Kondor Béla különös festménye.

Az 1960-es évek elején felpeszűlő miskolci képzőművészeti élet (az Országos Képzőművészeti Kiállítások, az induló Grafikai Biennale, a Művésztelep) vonzó közeget jelentett az ország más tájairól érkező művészek számára, továbbá hatott e bányá- és iparvidék kiállításlátogatóinak művészetszemléletére is. Kondor Béla az 1950-es évek végétől vett részt a miskolci kiállításokon és dolgozott a Művésztelepen. A Miskolcon élő képzőművészeket ismerte; egy bejegyzés szerint[3] 1964-ben Feledy Gyula festőművésszel ellátogatott a Sajószentpéteren alkotó Demeter Istvánhoz.

Feledy Gyula már régebből ismerte a festő-papot, aki negyvenhét évesen hihetetlen elszántsággal és tehetséggel kezdett festeni[4]. Demeter István korábban írással is foglalkozott — számos versét publikálták katolikus lapok, esszéi jelentek meg. Azonkívül, hogy lelképásztori munkája mellett mindig is mélyen érdeklődött a művészetek és a tudományok iránt: a gyógy-növényismereten alapuló népi gyógyásztól kezdve foglalkoztatta a pszichológia, grafológia, asztrokarakterológia, és képzőművészeti, egyházművészeti esszéket is írt. Majd 1961-ben a naiv művészek hitével s a bölcsek tapasztalatával nyúlt ecsethez, hogy 19754, nagyobb-részt csomagolópapírra, vegyes technikával készült festményén, grafikáján[5] túlmenően, mintegy az életmű betetőzéseként a maga és művészbáratainak falfestményeivel, táblaképeivel feldíszítse templomát. Ide készült Kondor Béla 13. stációja is, de a festmény megszületéséhez fontos megismernünk az első gesztusokat, ahogyan a két festő barátsága indult.

Demeter István Képjegyzékében említi[6], hogy 1964. augusztus 3-án, amikor először „visszalátogatta” Kondor Bélát a miskolci művésztelepen, litográfiát készített (3. kép) Kondornak Egy szabad szombat, de csütörtökre esett című verséhez[7], ami nála, Sajószentpéteren „ihletődött”. Kondor Béla költeményében a mindennapok küzdelmét s az ünnepnapok meditáló békéjét vetíti a borsodi táj és a plébánia életének vásznára. A verset tehát 1964 áprilisá és augusztusa között írta, hiszen ekkorra már elkészült a litográfia. A litográfko csiszolását és a „technikai részleteket Kondor intézte a miskolci Művésztelepen” — írja Demeter István[8]. Kondor Béla szerette és tisztelte az absztrakt expreszszionizmus magyarországi útját járó autodidakta festő műveit[9], amelyeket sürített gondolati tartalmuk miatt leginkább egy festett naplójainak, avagy egyfajta automatikus festésmód produktumainak nevezhetnénk.

A sajoszentpéteri római katolikus templom[10] belső terének kifestési munkálatai 1970-től kezdődtek, de előzetes tervek alapján a falsíkok és a stációsorozat egyes témáit Demeter István már korábban felosztotta művészbáratai között[11]. Kondor Béla a 13. stációkép témáját vállalta el. Demeter István már 1970 februárjában említi a kész festményt egyik esszéjében[12]: a 30,5×53 cm-es megadott méretet (az előzőleg — s a jelenleg is — olajnyomatokat körülfogó templomi keretek adott nagysága miatt) Kondor Béla tévedésből álló formátumként értelmezte; újabb munkát ígért, amely azonban nem készült el, s 1970 szeptember 1-jén végül is ezt a képet akasztotta ki Demeter István a templomba, fekvő alakzatban[13].

Kondor Béla 13. stációjával kapcsolatban két dolgot kell előrebocsátanunk. Az itt közölt reprodukció (az eredeti mű lappangása okán) egy, már eredetileg sem jó, a kép üvege miatt jobb oldalon becsillogó fénykép alapján készült[14]. A másik dolog már a mű lényegét érinti, de mivel alapvetően fontos információt jelent az értelmezéshez, most kell megemlíteni. Így ír Demeter István a nonfiguratív-ábrázolással is foglalkozó



tanulmányában[15]: „... a festmény a többnyire figurális Kondor Béla (csudálatosképpen, de mert nekem hozta) nonfiguratív képe, van ugyan egy csepp angyal felül, csak úgy, a neki jól álló Kondor-modorban, egy kis tornyos épület is... Témája pedig a 13. stáció, Krisztus holttestét leveszik a keresztről —, de olyan bensőséges, olyan egyedülálló, minden eddigittől eltérő, szenvedélyes látomás, hogyha vannak is alakok, elkavarodnak, egymásba zuhannak, csak barna tusfolttömegekből jön elő a mondanivaló lényege...” Mielőtt rábukkantam erre a szövegrészletre, igen sokat forgattam, vizsgáltam a kompozíciót, s halványan sejtettem, hogy a fekvő formátummal nem stimlél valami. Megzavart az a bejegyzés is, amit legelőször találtam Demeter István irataiban[16]: a képet úgy említi mint Pietà-ábrázolást. S hogy a mindig logikusan komponáló Kondor Bélánál mindez a megfoghatatlanság miben is áll, s e mű hogyan illeszkedik szervesen az életműbe — ezekre a kérdésekre szeretnék fényt deríteni elemzéssel.

A fehér alap s az éles kontrasztot képező sötét ecsetrajzolat a kompozíció lehangsúlyosabb tényezője. Megfigyelhetünk a keret feketéjéhez hasonló mélységű tónusokat a kép felső harmadában, másutt pedig lazúrosan könnyed felületeket. A fent idézett szövegrészlet szerint barna[17] tussal készült a festmény. A faktúra alapján, továbbá egy másik stációkép alkotójának[18] visszalelékezése szerint a festékanyag esetleg diófapác is lehetett, amit Kondor Béla szintén gyakran használt.

A színviszonylatok azt sugallják, hogy a kép terének két lényeges pontja van. Az előtérben a puha, sötét foltok vonzzák a tekintetet, míg a háttér fehér színének túlnyomó tömege az esemény színhelyét jelöli ki. A háttér vakító fehérségében dombos tájat, tornyos épületeket, templomot megjelenítő vonalakat, majd a középtér táján egy határozott dombívét figyelhetünk meg. Ez az íves vonal határolja a felületet, ahol az előtér cselekménye játszódik. Ha a felsorolt elemeknek a jelentését keressük, a „Levétel a keresztről”-ábrázolások ikonográfiájának ismeretében elmondható, hogy a bizánci ikonokon, majd az európai festészetben is gyakorta szerepelnek e képtípus háttérében architektonikus motívumok, tájképi elemek (fák, dombok), amelyek mind a bibliai helyszínre utalnak: Jeruzsálem városára, a környező tájakra s a Golgotára.

A festmény közép- és előtérében további vonalas ecsetrajzzal megfogalmazott konkrét elemeket találunk. Szárnyas pálcika-angyal lebeg az esemény felett, bal oldalon egy létra-motívum s egy töviskorona látható. A keresztnyi ikonográfia ezen elemei tartalmazzák mindazt a jelentést, ami az évszázadok során hozzájuk tapadt, azonban Kondor Béla ezekből nem szigorú ikonográfiai programhoz alkalmazkodva építkezik, hanem szabadon, saját vizuális gondolatmenetén belül értelmezi ezeket. A töviskorona mint a szenvedés attribútuma, talán a legértelműbb elem. Krisztus szenvedésének eszköze a kereszthez támasztott létra is, elengedhetetlen szimbóluma a Levétel a keresztről-ábrázolásoknak, de Kondor Béla motívumtárának is állandó kelléke. (A kereszt hiánya, vagy a kép bal sarkában látható sötét-világos színfolt-váltakozással megfogalmazott keresztre utalás is a téma lényegre koncentráló, egyéni feldolgozására mutat.) A képen feltűnő létra perspektivikus beállítású és a fólalakokhoz viszonyított piciny mérete miatt teremti döbbenetes feszültséget[19]. A hagyományos ikonográfia szerint Krisztus testét a keresztről leemelő Arimateai Józsefnek kellene a létrán állnia, de a felülről ábrázolt figurák — a domb íve s a kép középpontja között talán József arca vehető észre, a töviskorona pedig Jézus fejét övezi — lazúrosan megfogalmazott kusza tömege semmiképpen sem nehezedik ezekre a törekeny pálcikákra, s mintha József súlyos fájdalmában már nem is figyelne a létrafokokra, hanem csupán a halott testet óvná, s együtt imbolyogna Jézus minden korábbi gyötrelmével és szenvedésével. Az angyal pálcikaszűrűsége ellenpontja a fólalakok hangsúlyos tömegének; a kompozíció része, de az eseményeken kívül álló staffage-figura.

Az előtérben zajló cselekmény szereplőit a téma alapján már azonosítottam. Ám a két fejet, a festmény bal-



1. Kondor Béla: 13. stáció. Levétel a keresztről, 1970  
Tus (?), papír, 53×30,5 cm. Lappang

közép szelétől átlósan kivehető kézfej- és karábrázolást, a József-figura „vállrészén” feltűnő lábábrázolást[20] leszámítva semmilyen további konkrét fogódzót nem találunk az alakok s a cselekmény leírására. Mintha a deréktól fölfelé kivehető József-alak, vállán átvetve a halott Jézus lábait, lendületes gesztussal ölelné magához a tehetetlen testet. József tekintete a töviskoronás fejre irányul. Ez azonban csupán az egyik olvasata a cselekménynek, hiszen Demeter István nem véletlenül tudta a festményt fekvő formátumban is kihelyezni a templomba (2. kép). Az absztrahált formák engedték meg mindezt. Fekvő formátumban szemlélve a festményt (az angyalfigura így a jobb alsó sarokra esik) a töviskoronás Jézus arca, teste megnövekszik, a karábrázolást is hozzátartozónak vélhetjük, s testének súlyát így is a felfele tekintő József tartja, Jézus lábait a vállán átvetve. Mindezek a feltételezések, s még a Pietà-olvasat[21] is belefér az értelmezési lehetőségek intervallumába, hiszen a puha ecsetvonásokkal, áttűnésekkel kifejezett fájdalom és átlányegülés, túllépve a képtípus határát, általánosabb tartalmat hordoz.

De térjünk még vissza a színekhez. Így ír Kondor Béla egyik versében[22] a fehérről és a barnáról: „A fehér gyászszín / könnyekkel sós vízben mosdatott / feketeség.” „A barna pedig gömbalakú / és ráncos, mint a Föld nyaka.” S miként a fehérről írott vesszők is sugallják, kiderül, hogy a bibliai történet „valós” fényviszonyait (a keresztlevételt este történt) a festő mintegy negatívba





2. Kondor Béla: 13. stáció, 1970. Fekvő nézete Pietà értelmezéssel



3. Demeter István: „Egy szabad szombat, de csütörtökre esett”, — hétfőre áttéve, 1964. Litográfia, 34,5×53 cm



fordította át, és akár a röntgenfelvételeken látható mélyreható pászmarkok, úgy teszik láthatóvá a lázúros ecsetvonások az alakok együttesét. Az egységes fehér alapon kirajzolódó földbarna színtoltok pedig az ikonok ünnepélyességéből sejtetnek meg valamint, amint nagyon halványan, talán akaratlanul, avagy éppen a lényegből adódóan, a kompozíciós szerkezet is visszautal az ikonok (a keresztlevéltől ábrázolók) képszerkesztésére. A helyszínt kijelölő s a cselekményt kiemelő domb íve ugyanis elliptikus mezőt határol. Erre rímelt a távoli dombok ívelése, a fejformák oválisa, az alakok együttesének körvonala. A ritmikus tagolt, lekerekített vonalak állandó körbevándorlásra kényszerítik tekintetünket, és többek között ebből következik az alakok gomolygó mozgásának érzete[23]. Az ikonok s a korai Levétel a keresztábrázolások mesterei ugyanezt a hatást más eszközökkel érték el: a Jézus-test elnyújtott, íves ábrázolása kelti az áthelyező, leemelő mozgás érzetét, és fűzi egységbe a sáratók csoportját.

A Levétel a keresztábrázolásokon Jézus halott teste van már csak jelen, az ő sorsa bevégeztetett; a hangsúly az itt-maradottakra helyeződik: Kondor Béla festményén József átlényegülésének lehetünk tanúi[24].

Giotto Madonnája a padovai Cappella degli Scrovegni *Krisztus siratása* jelenetén és Pietro Lorenzetti Madonnája az assisi San Francesco *Levétel a keresztől* freskóján mutatják az intenzív szeretet ilyen fokát.

A sajószentpéteri 13. stáció a Kondor-életművön belül az 1964-es *Pléh Krisztus* s a késői Krisztus-ábrázolások gondolati és képi világának sorába illeszkedik[25]. Az absztrakció mértéke az, ami a *Pléh Krisztus*on túlrá, de a végső absztrakció *Krisztus*okon még innen helyezi a művet. Kondor Béla nem egy különös kirándulást tett a nonfiguratív művészet területére, mikor a 13. stációt festette, hanem az absztrakció lehetőségeivel próbálkozott.

Zárják az elemzést Pilinszky János 1970-es gondolatai: „Ami 'vallomásainak' jelen pillanatában megragad: az minőségi erejének tisztán festőileg már-már elcsíphetetlen jelenléte. Ez lehetne pejoratív: Kondor festészete azonban valami módon a tisztán festőin belül lép túl önmagán. Fra Angelicónak éppúgy rokona, mint Dosztojevszkijnek. Festői és irodalmi, és nem festői és nem irodalmi egyszerre.”[26]

Szepesi Anna

## JEGYZETEK

1 *Bolgár Kálmán* — Nagy T. Katalin: Kondor Béla (1931–1972). Oeuvre-katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest 1984. 154. X/61.

2 A jelen tanulmány írója a Sárospataki Római Katolikus Egyházi Gyűjteményhez tartozó Demeter István-hagyatékot dolgozza fel, s ebben az anyagban talált olyan dokumentumokat, amelyek egy széleskörű Kondor-kutatás figyelmébe ajánlandók.

3 Demeter István 1. sz. *Vendéghönyvében* olvasható Kondor Béla kézírásával: „Egyetértek (Kondor Béla) Bp. V. Bécsi-u 1.” Továbbá Demeter István kézírásával: „1964. IV. 23” és „Feledy Gyula, Miskolc”.

4 Demeter István 1914-ben született Jászapátn. Itt és Egerben végezte tanulmányait. Hitoktatóként, káplánként működött Keresztspiszkiben, Sajószentpéteren és Kisvárdán, majd 1942–1943-ban tábori lelkész. Utána Jászárokszállás, Kunszentmárton és Tiszafüred voltak állomásai. Tíz évig Újszentmargita, majd 1959-től 1977-ig, haláláig Sajószentpéter plébánosa. 1961-től foglalkozott festéssel. Fontosabb kiállításai: Tokaj, 1965 – Kazincbarcika, 1969 – Róma, 1969 – Balatonboglár (Kápolna tárlat), 1970 – Miskolc (Galéria) 1971, 1972 – Tokaj, 1972 – Sajólad, 1981 (Plébánia, a kiállítás ma is áll) – Miskolc, 1984. 1968-ban Gulyás János és Mátis László *Elvezeték prófétának* címmel filmet készített róla.

5 Demeter István pontos *Képgyűjtemény* vezetett alkotásairól. Utolsó festményének sorszáma: 19 754. Ezekből kb. kétezer maradt meg a hagyatéki anyagban.

6 Demeter István *Képgyűjteménye*. Az 1272. sorszámu művéről rövid leírás található.

7 *Kondor Béla: Angyal a város felett*. (Összegyűjtött versek). Budapest, 1987. 63.

*Egy szabad szombat, de csütörtökre esett*

Elvonulnak az éjszakai dörömbözések, a nappaliak és a világos bevásárlások; hozzák? ne hozzák? Mit, miért, kinek és minek, hányszor? Vasárnap leszen. Holnap talán itt az ünnep, vagy holnap van Holnap?

Így vonulnak és így menetelnek gyöngéd soronkívül e puha gondok redőként váltva ráncot nem soronként, nem vonatonként. Ime, a mozdony bévül tüzet emészt, hogy füst és rendetlenség legyen és erőn gyenge szent emészthet csak bánattal majd hamuzó hűvösséggel elegyítve végleg.

(bányászok bányaverítéke kő-füstös, mint a szén másféle árnyak zaja hallik egy völgyből most föl széljárta üregekből selymes állatkák jönnek elő és bizony pusztítanak ők is csak maguk körül kiméletlen rosszra ehettöre egyaránt vétek életük)

Majd papucs-cipőben mondtunk szolozsmákat sok elvonsozott hullá talajára szőrvá szót-szóra színes ruházatokot ültettünk földbe: Miértünk.

8 Lásd a 6. jegyzetet.

9 Mindezt megerősíti Demeter István és Dévényi Iván levelezésének anyaga is. Dévényi Iván Kondor Bélától hallott Demeterről, továbbá Kondor Bécsi úti műtermében is ki volt függesztve néhány Demeter-kép. A Dévényi-levelekben fontos adalékokat találtam a Kondor-képhez is. (Dévényi Ivánnak Demeter Istvánhoz írt levelei

részben eredetiben, részben Tarczy Péter által készített másolatokban a Demeter-hagyatékban található.)

10 A 18. század második felében épült copf stílusban, műemlékjellegű épület.

11 A falfestményeket festették: Demeter István, Feledy Gyula, Váli Dezső, Kopcsik Károly, Máté Pál, Veres Gyula. A stációképeket készítették: Demeter István (1, 5, 6, 8), Csohány Kálmán (2), Veres Gyula (3), Máté Pál (4), Feledy Gyula (9, 11, 12), Ecsédi Szabó István (10), Kondor Béla (13), Kopcsik Károly (14). Feledy Gyula és Ecsédi Szabó István stációképeit kivéve a többi mű feltehetően elveszett.

12 Demeter István: 4. sz. (még ez is) *Magánlevél*, — de már nem bizalmas. 9.

13 Demeter István: *Vendéghönyv (templomi)*. Feljegyzés a hátlap belső oldalán.

14 Eredetileg Kopcsik Károly felvétele. Demeter István 22. *Fényképalbum*ban található a fotó.

15 Lásd a 12. jegyzetet.

16 A *Kondor-mappa* tartalomjegyzékében határozza meg így a 13. stációt Demeter István. (Hagyatéki anyag: C 21-es jelzéssel; a mappa tartalma szintén „lappang”, csak a tartalomjegyzék van meg.)

17 A barna színt támasztja alá az a kedves bejegyzés is, ami Demeter István *Képgyűjteményében* olvasható az a-169–172 (az „a” jelzés a 10 000 feletti számozást jelenti) sorszámmal jelzett *ex libris*eknél: „Muzeális lesz mind. Kondor Bélának a sajószentpéteri templom számára készített 13. stációjáról keret miatt levágva, a részekre kinyúlt barna vonalhoz koprodukált darabok.” (1970. IX. 8.)

18 Kopcsik Károly

19 Az 1964-ben készült *Pléh Krisztus* emlithető előzményként és analógiaként.

20 A lábfaj hasonló megfogalmazása több helyen látható, például: *Rajz*. 1969. Szén és színes kréta, vászon. 200 × 250 cm. Kolozsvár-gyűjtemény, Győr. In: *Németh Lajos*: Kondor Béla. Budapest 1976. 19.

21 Lásd a 16. jegyzetet.

22 *Kondor Béla: Értekezés a színekről*. In: *Angyal a város felett*. Budapest 1987. 11.

23 Kondor Béla kompozicionális szerkesztésmódjához: *Krunák Emese*: Kondor Béla grafikai munkássága. Nógrád megyei Múzeumok Évkönyve. 1979. 139–179.

24 Kopcsik Károly visszaemlékezése szerint a sajószentpéteri stációképek témáit a Lukács evangéliuma alapján gondolták végig az alkotók. Lukács és Márk evangéliumában olvasható az a felmondat Arimateai Józseffel kapcsolatban, amit a Kondor-képhez szükséges felidézni: „Volt egy József nevű derék és igaz férfi, Judea Arimatea nevű városából származott és maga is várta Isten országát.” (Lk 23, 50)

25 Miként egy grafika sem vethető össze egy freskóval, ez az ecsetrajz sem akar vetekedni monumentális „olajtestvéreivel”.

26 *Pilinszky János*: Egyszerre szólnak valamennyi nyelven. Élet és Irodalom. 1970. január 3.

1972. december 12-én a Farkasréti temetőben Demeter István búcsúztatta el Kondor Bélát az egyházi szertartás keretében.



# IN MEMORIAM

## BÚCSÚ DR. HUSZÁR LAJOS PROFESSZORTÓL (1906—1987)

Nagy vesztesége, gyásza van a magyar tudományos életnek. 1987. december 23.-án 81 éves korában meghalt dr. Huszár Lajos, a magyar numizmatika és éremművészet tudományának kiválósága.

Huszár Lajos Erdélyben, Nyárádszeredán született 1906. január 29-én. Középiskoláit a marosvásárhelyi Református Kollégiumban végezte és ott is érettségizett 1924-ben. Értelmiségi családból származott, néhai édesapja a Marostorda megyei Nyárádszeredán volt ügyvéd. Huszár 1924-ben került Budapestre, beiratkozván a Tudományegyetem Bölcsészeti fakultására történelem-földrajz szakos tanárjelöltnek. A tanári alapvizsga letétele után azonban nem folytatta tovább a tanári szakot, hanem hajlamát követve 1928 decemberében művészettörténet-classica archeológia és művelődéstörténet szak-tárgyakból szerzett doktori oklevelet, és a disszertációjának tárgya már numizmatikai témakörű volt.

Tanulmányai befejezésével 1929 február havában a Magyar Nemzeti Múzeum Éremtárába került, ahol 1968-ig dolgozott, és ahonnan mint az Éremtár vezetője ment nyugdíjba. Egy időben a Nemzeti Múzeum főigazgatója volt. Nyugdíjazása után viszont mint a Semmelweis Orvostörténeti Múzeum tudományos tanácsadója dolgozott haláláig.

Mint fiatal gyakornok két ízben kapott ún. belföldi kutatói ösztöndíjat numizmatikai tanulmányok végzésére és ilyenformán hat hónapot töltött a római Magyar Akadémián mint állami ösztöndíjas, két hónapot utazott a Balkánon (Belgrád, Szófia és Görögország) a Hariseion ösztöndíjjal. Ezenkívül több ízben járt Ausztriában (Wien, Salzburg), Németországban (Berlin, München), Csehszlovákiában (Körmöcbánya) és több helyen Olaszországban, mindenütt éremtani tanulmányokat folytatva és átnézve a nagyobb éremgyűjteményeket.

1940-ben elnyerte „Budapest Székesfőváros Ferenc József tudományos nagydíját”. 1941-ben a Magyar Numizmatikai Társulat 40 éves fennállása alkalmából, mint a Numizmatikai Közöny szerkesztője a társulat több vezető tagjával együtt signum laudist kapott. Az osztrák és cseh numizmatikai társulatok a harmincas évek folyamán levelező tagjukká választották. 1933 és 1976 között a Numizmatikai Közöny szerkesztője volt. Részt vett két külföldön — Bécsben és Milánóban — rendezett magyar éremkiállítás megszervezésében. Tévkeny része volt a Magyar Numizmatikai Társulat, az Éremkedvelők Egyesülete és a Magyar Régészeti és

Művészettörténeti Társulat életében. A háború után a Magyar Nemzeti Múzeum épületébe és az ostrom nehéz időszakában részt vett a múzeumi anyag mentésében.

1944 októberében hivatalos felszólításra beköltözött a Magyar Nemzeti Múzeum épületébe és az ostrom nehéz időszakában részt vett a múzeumi anyag mentésében. 1957-ben a Magyar Tudományos Akadémiától ki-emelkedő numizmatikai munkásságáért kandidátusi fokozatot, 1983-ban pedig életművére nagy doktori fokozatot kapott. Több féleven át tartott előadásokat a Tudományegyetem Bölcsészeti fakultásán, mint megbízott előadó a középkori magyar éremtanról, 1983-ban pedig elnyerte a címzetes egyetemi tanári titulust.

1961-ben a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Rómer Flóris emlékéremmel tüntette ki. 1979-ben a Nemzetközi Numizmatikai Kongresszuson a Comission Internationale de Numismatique tiszteletbeli tagjává választotta. 1981-ben a Munka Érdemrend arany fokozatával tüntették ki. A Magyar Numizmatikai Társulat Réthy László emlékéremmel tüntette ki.

1929 óta több száz tanulmánya, cikke, leletfeldolgozása és önálló műve jelent meg a magyar pénz- és éremművészet tárgykörében. Így: Medaillen und Plaketten-kunst in Ungarn, A budai pénzverés története, A kuruc-  
kor érmészete, A Báthoriak pénzverése, Münzkatalog in Ungarn von 1000 bis Heute, hogy csak néhányat említsünk legjelentősebb munkáiból. Szülőföldjének, Erdélynek adózott tisztelettel, amikor megírta az erdélyi pénzverésről összefoglaló munkáját, melynek nyomdába kerülését még megérte és nyomdai munkálatain úgyszólván halála pillanataig dolgozott.

Huszár Lajos emberi sorsa szorosan összefonódott lankadatlan tudományos munkásságával, mely életét betöltő örömforrás is volt egyben. A sors úgy akarta, hogy bár 1954-ben megnősült, felesége, dr. Rapaics Judit viszonylag korán meghalt, s így az idős kor nehézségeit már magányosan élte végig. Magányosan, de nem elhagyatva, hanem szerető szívű és gondoskodó kollégáktól barátoktól és tisztelőktől körülvéve.

Amikor fájó szívvel búcsúznunk Huszár Lajostól, kimagasló munkásságának, tiszta jellemének és szeretetre-méltó emberi egyéniségének példáját látván, a mély tisztelet, nagyrabecsülés és szeretet tölt el bennünket nem múló emlékezőssel.

Csengeryné Nagy Zsuzsa

## VALKÓ ARISZTID (1905—1988)

Az érdekes, segítőkész, az általános művelődéstörténet és otthona, Solymár és Pest megye, valamint tágabb hazája helytörténete iránt érdeklődő, eredmény-nyel kutató kollégánktól, a Művészettörténeti Értesítő állandó szerzőjétől az idén kellett búcsút vennünk. Emléke megörökítéséhez járuljon hozzá itt közölt munkásságának felsorolása.

VALKÓ ARISZTID TUDOMÁNYOS ÉS PUBLICISZTIKAI  
ÍRÁSAI  
(Válogatás)

A belpátfalvi apátság. Pesti Hírlap, 1928. okt. 7. 41. sz. 6.  
A börszónyi Szent István templom. Pesti Hírlap, 1928. nov. 4.  
45. sz. 10.



- Felsőörsön. Mária Kongregáció. Hitbuzgalmi képes lap, 1929. máj. 1. 58.
- Siklós és történelmi emlékei. Magyarság, 1929. okt. 6. X/227. 17., melléklet 5.
- Történelmi emlékek Zsámbékon. Magyarság, 1929. okt. 20. X/239. 7., melléklet 42.
- A magyar múlt emlékei (Ócsa, Berhida, Öskü). Magyarság, 1930. júl. 6. XI/151. 6. melléklet 27.
- A kövek legendája. Séta a jáki templomban. Ország-Világ, 1930. nov. 2. 51/36–40. 6.
- A jáki templom. A Földgömb; A Magyar Földrajzi Társaság folyóirata, 1931. II/1. 32. 8. tábla
- Mátyás király solymári vára. Az Újság, 1931. nov. 15. VII/260. Az Újság, 1931. nov. 15. VII/260. Az Újság vasárnapja, 8.
- A Műemlékek Országos Bizottságának ülése. Pesti Hírlap, 1931. dec. 4. 7.
- Ásatások a solymári Várhegyen. Pesti Hírlap, 1931. dec. 24. 8. Bronzkori ember nyomában a solymári őstelepen. Magyarság, 1931. dec. 29. XII/294. 7.
- Bronzkori leletekre bukkantak a solymári ásatásoknál. Pilishegyvidéki Hírek, 1932. jan. 3. VI/1.
- Középkori leletek a főváros határában. Pesti Hírlap, 1932. febr. 5. LIV/28. 6.
- Feltárták Mátyás király kastélyát. Az Est, 1932. márc. 25. 7.
- Mátyás király kastélya Solymáron. Újság, 1932. márc. 25. 4.
- Mátyás napok Solymáron. Pilishegyvidéki Hírek, 1932. márc. 27. VI/13. 2.
- Amit a solymári várromok mesélnek. Pilishegyvidéki Hírek, 1932. ápr. 3. VI/14.
- Amit a solymári várromok regélnek. Pilishegyvidéki Hírek, 1932. ápr. 10. VI/15.
- Középkori leletekre bukkantak Solymáron. Magyarság, 1932. ápr. 10. 17.
- Tavaszi ásatások a solymári Várhegyen. Pilishegyvidéki Hírek, 1932. ápr. 17. VI/16. 2.
- Megtalálták a solymári vár őregtornyát. Magyarság, 1932. máj. 7. 8.
- Mátyás király solymári vára. Újság, 1932. máj. 8. VIII/101. Vasárnapi melléklet 20.
- Kiásták a solymári vár őrtornyát. Magyarság, 1933. máj. 12. 7.
- A solymári vár története és ásatása. Archaeologiai Értesítő, XLVI–XLVII. 1932–33. 178.
- Solymár-vár újabb ásatási eredményei. Archaeologiai Értesítő. XLVIII. 1934. 164.
- Őskori ember tanyája volt a solymári Várhegy. Függetlenség, 1934. nov. 21. II/262. 5.
- Mátyás király solymári vadászkastélyát feldúlták... Magyarság, 1935. aug. 11. XVI/182. 17.
- A solymár-várhegyi ásatások ismertetése. Öserő. Szépirodalmi folyóirat, 1937. aug. 1–15. III. 22.
- Ismét megindultak a solymári ásatások. Pesti Hírlap, 1941. nov. 26. 7.
- A solymári bronzkori raktárlelet. Der Bronzeitliche Verwahrfund in Solymár. Klny. Folia Archaeologica III–IV. Magyar Történelmi Múzeum, Budapest 1941. 99–101.
- Mikoviny Sámuel egy kéziratvesztése. Térképészeti Közöny, VII/3–4. 1950. 363.
- A solymári vár hadtörténelmi jelentősége, egyes emlékei és ábrázolásai. Klny. Archaeologiai Értesítő, 1950/2. Vol. 77. 96–99.
- A solymár-várhegyi ásatások egyes emlékei. Klny. Antiquitas Hungarica, II/1–2. 1949.
- A fertődi (eszerházi) kastély mesterei, művészei. Művészettörténeti Értesítő, 1953/1–2. 134–137.
- Fertőd (Eszterháza, Süttör: Győr-Sopron vm.) mesterei, művészei 1720–1768 között. Művészettörténeti Értesítő IV. 1955/1. 127–133.
- Zenélő és ütő toronyórák hajdani Esterházy kastélyokon. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei II. 1955. 280.
- Romain Rolland két levele. Új Zenei Szemle, 1955. febr. VI/2. 29–30.
- Zichy Mihály éremterve. Numizmatikai Közöny, LIV–LV. 1955–1956. 64–67.
- Moreau a kismartoni díszkert rendezéséről. Kertészeti és Szőlészeti Főiskola Évkönyve XVIII. 1956. 100–105.
- Données concernant l'activité de l'architecte Thomon en Hongrie. Acta Historiae Artium IV. 1957/3–4. 363.
- Néhány Corvina visszaajándékozásának történetéhez. Magyar Könyvszemle, 1957. ápr.–jún. LXXIII/2. 178.
- Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében. I. közl. Zenetörténeti Tanulmányok VI. 1957. Klny. 627–668.
- A Stotz nyomdász-család magyarországi működéséről. Magyar Könyvszemle LXXIV. 1958. jan.–márc. 63.
- Harmonia coelestis rézmetszőinek egykori számadásai. Magyar Könyvszemle 1959/1. 85.
- Dávid–Maksay–Valkó: Az Országos Levéltár kéziratvesztéseinek feldolgozási szabályzata. Budapest, 1958. 89–152.
- Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében. II. közl. Zenetudományi Tanulmányok VIII. 1960. 527–663.
- A Liszt család a levéltári iratok tükrében. I. közl. Magyar Zene I. 1961/4. 388–389.
- A Liszt család a levéltári iratok tükrében. II. közl. Magyar Zene I. 1961/5. 498–507.
- Szemelvények a Fővárosi Levéltár Erkel–Liszt leveleiből. Magyar Zene, 1961/1–2. 170–176.
- Aggházy dokumentumok a Fővárosi Levéltárban. Magyar Zene 1961/6. 618–623.
- Valkó, A.–Fábián, I.: Aus Franz Liszts Jugend. Österreichische Musikzeitschrift, 16/9. 1961. 430–436.
- Mátyás király könyvtárának maradványai és Arany János. Magyar Könyvszemle, 1961.
- Szemelvények a Fővárosi Levéltár Erkel–Liszt leveleiből. 2. közl. Magyar Zene, 1962/1. 46–54.
- Adalékok id. Bartók Béláról. Magyar Zene, 1963/4. 388–391.
- Emlékezés egy nyolcvan éves dokumentumra. Magyar Zene, 1965/4. 382.
- Balatonszemesi szőlőműves iskola és a szeretetház működése 1870–1882 között. Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei 1965–66. 179–192.
- A nagyszentmiklósi földműves iskola működése 1863–1869 között. Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei 1964. 201–219.
- A solymári vadászkastély. Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei 1967–68. 125–134.
- Esterházy Miklós és Bullenau prágai kastélya. Művészettörténeti Értesítő 1966/3–4. 263–264.
- Adalékok Hulbe magyarországi tanítványának működéséhez. Művészettörténeti Értesítő 1967/1. 67–70.
- Adalékok a bórdomborítás hazai történetéhez. Bőr és Cipőtechnika. Budapest, 1967. márc. 2. sz. 63–64.
- Solymár község helytörténeti kiállítása. Múzeumi Közlemények 1967/1. 64–67.
- Emléktábla került a solymári vár falára. Műemlékvédelem 1967/4. 255–256.
- Honismereti napok Solymáron. Honismeret 1968/10. 60–63.
- Levéltári adatok Erkel temetéséről és emlékének megőrzéséről. Magyar zenetörténeti tanulmányok. Szerk. Bónis F. Budapest, 1968. 105–122.
- Erkel Ferenc hivatali működésével kapcsolatos levéltári akták. Magyar zenetörténeti tanulmányok, Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Budapest, 1969. 225–245.
- Römische Funde in Solymár. Neue Zeitung, 1970. júl. 10. XIV/28.
- Haydn emlékművek kivitelezői és mesterei. Művészettörténeti Értesítő 1963/1. 29–37.
- Jacoby Miklós mérnök magyarországi szereplése és működése, különös tekintettel a fertődi kastélyépítésére. Művészettörténeti Tanulmányok, Budapest, 1960. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1958–1960. 129–144.
- Neues über die archaologischen Ausgrabungen in Solymár. Neue Zeitung, 1971. máj. 28. No. 22. 4.
- Ismeretlen Kodály dokumentum a Tanácsköztársaság idejéből. Magyar Zene, 1972/4. 414–416.
- Adalékok Weiner Leó életrajzához. Magyar Zene, 1973/1. 74–76.
- Levéltári adatok Mosonyi Mihály életrajzához és emlékének megőrzéséhez. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Szerk.: Bónis F. Budapest, 1973. 63–72.
- Mourette építőművész az Esterházyak szolgálatában. Művészettörténeti Értesítő 1973/1. 62–67.
- Adalékok Bartók Béla és Kodály Zoltán népzenei gyűjtőtevékenységéhez. Magyar Zene, 1973/4. 412–413.
- Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében. I. rész. Magyar Zene, 1974/4. 420–436.
- Solymár, a solymári vár története. In: Dely-Mezsei: Pilis útikalauz. Budapest, 1974. 59–62.
- Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében. II. rész. Magyar Zene, 1975/2. 195–207.
- Bartók–Kodály szakvéleménye Siposs Antaltól. Magyar Zene, 1975/3. 328–330.
- Adalékok egy Esterházy Miklósról vonatkozó műről. Magyar Könyvszemle, 1971/4. 326–328.
- A magyar mezőgazdasági szakirodalom könyvszemle. VI–VII–VIII. kötet (1920–1944). Szerk.: Takács I. Budapest, 1963–68.
- Mezőgazdasági Múzeum. A gyűjtés és összeállítás munkáját végezte: Moyses A.–Takács I.–Valkó A.
- Bibliographia Historiae Rerum Rusticarum Internationalis. 1960–61 és 1962. Redigit P. Gunst. Budapest, 1964–66. Edditt Museum Rerum Rusticarum Hungariae – In the Bibliographical Section of the Hungarian Museum of Agriculture the following bibliographers took part in the collecting of the material: dr. A. Badics, dr. A. Moyses, dr. A. Valkó
- Ferencz József koronázási jubileumdíj. Festő- és szobrászművészeti szak, műépítészeti szak pályázói és nyertesei. Összeállította: Valkó A. Budapest, 1972–74. 139 oldal, kéziratban. Örzi az MTA Művészettörténeti Intézete.
- A Nemzeti Szalon működése 1918–1919 években. Adalékok, kiállítások, irodalom. Összeállította: Valkó A. Budapest, 1975. 46 + 18 oldal, kéziratban. Örzi a MTA Művészettörténeti Intézete.
- Adalékok az Esterházyak XVIII. századi erdő- és vadgazdálkodásához. Budapest, 1970. 23 oldal, kéziratban. Örzi a Magyar Mezőgazdasági Múzeum Adattára.



- Gerics Pál külföldi gazdasági jelentései a Georgicon direkciónak. Budapest, 1963. A Mezőgazdasági Múzeum kiadványa.
- Képek Eszterháza és Kismarton zenei életéből. Budapest, 1954. 31 oldal, kéziratban. Őrzi az MTA I. o. Zenei Osztály.
- Adatok a kismartoni és eszterházi zenekarok működésének történetéhez, 1734–1790. Solymár, 1956. 37 oldal, kéziratban. Őrzi a Zeneművészeti Főiskola Könyvtára, Budapest.
- Adalékok Erkel Sándor hivatali működéséhez. Budapest, 1974. 161 oldal, kéziratban. Őrzi az MTA Zenetudományi Intézete. Az ebből készített cikkek a Magyar Zenében jelennek meg folyamatosan.
- Adalékok az Esterházyak budai palotájának építéstörténetéhez. *Ars Hungarica*, 1976/2. 305–322.
- Az Esterházy család levéltárának művelődéstörténeti adatai a 17–19. századból. 1952-től folyamatosan. Kb. 1500 cédula. Őrzi az MTA Művészettörténeti Intézet, Adattár.
- Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében. III. rész. *Magyar Zene*, 1975/4. 414–426.
- Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében. IV. rész. *Magyar Zene*, 1976/3. 308–327.
- Hol van Rákóczi szíve? *Magyar Nemzet*, 1976. máj. 1. 103. sz. 14.
- Bartók Béla tervezett londoni hangversenyének levéltári háttere. *Magyar Zene*, 1977/1. 99–105.
- Id. Bartók Béla és a nagyszentmiklósi zeneegyesületek. *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* IV. 1977. 320.
- Adalékok Bartók Béla életrajzához.
- Adatok az Operaház történetéhez. Budapest, 1975. kéziratban. Őrzi az MTA Zenetudományi Intézete.
- Haydn és az eszterházi kastély. *Magyar Nemzet*, 1977. márc. 4. XXXIII/53. 9.
- Módlhammer, J. F. építőmester az Esterházyak szolgálatában. Budapest, 1977. Kéziratban. Őrzi az MTA Művészettörténeti Intézete.
- A kismartoni vadaskert egy XVIII. századi ábrázolása. *Ars Hungarica*, 1977/2. 241–249.
- Adatok Bartók színpadi műveihez. *Magyar Zene*, 1977/4. 433–439.
- Adalékok a fertődi (eszterházi) kastély építéstörténetéhez. Kézirat az *Ars Hungarica* számára.
- Adalékok Takács Jenő Nilusi legendájához. *Magyar Zene*, 1979/3. 293–297.
- Ki kicsoda a magyar zeneéletben? Szerk. Székely András. Budapest, 1979. 332–333.
- Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében. Pótlások. *Magyar Zene*, 1980/3. 319–328.
- Rippl-Rónai József ismeretlen levele. Közli: Valkó A. – Bernáth M.: *Somogy. Kulturális folyóirat*. 1982. máj. – jún. X/3. 29.
- Elfelejtett utónevek. *Magyar Nemzet*, 1982. máj. 18. XXXVIII/114. 8.
- Újabb adatok a fertődi (eszterházi) kastély építéstörténetéhez. *Ars Hungarica*, 1982/1. 75–84.
- Késik a solymári vár renoválása. *Magyar Nemzet*, 1983. júl. 5. XLVI/157. 8.
- Még egyszer Esterházy „Fényes” Miklós prágai lakosztályáról 1753-ban. *Művészettörténeti Értesítő* XXXI. 1982/4. 307.
- Ügyintézés a múlt században. *Magyar Nemzet*, 1984. jan. 6. LXVII/4. 11.
- Száz év előtti irat a Kossuth fiúkról. *Magyar Nemzet*, 1984. febr. 15. XLVII/38. 6.
- Marastoni Jakab emléke. *Magyar Nemzet*, 1984. márc. 28. XLVII/74. 6.
- Budavár erődtítményeinek lebontása Kossuth Lajos idejében. *Műemlékvédelem* XXVIII. 1984/1. 12–18.
- A solymári „Szarkavár” elnevezéséhez. *Magyar Nemzet*, 1984. jún. 29. XLVII/151. 12.
- Kossuth Lajos pesti lakása. *Magyar Nemzet*, 1984. aug. 3. XLVII/181. 12.
- A budapesti Operaház száz éve. Szerk. Staud G. Budapest, 1984. A munka megírásának alapjául szolgáló levéltári iratanyag Valkó A. gyűjtése.
- A százéves Operaház válogatott iratai. *Magyar Színházi Intézet*, Budapest, 1984. 360 oldal. Az iratanyagot felkutatta Valkó A. Válogatta és a bevezetőt írta Staud G. Szerk. Dész M.
- A solymári várért. *Honismeret*. A Hazafias Népfront folyóirata. XIII. 1985/1. 51.
- Ösgerinces leletek Solymáron. *Magyar Nemzet*, 1985. dec. 27. XLVIII/302. 7.
- Adalék Vécsey Károly életéhez. *Magyar Nemzet*, 1986. jan. 21. XLIX/17. 4.
- Karl Henrik éremművész levele. *Numizmatikai Közöny*, LXXXIV–LXXXV. 1985–86. 171.
- Adalék Liszt Ferenc tiszteletdíj-ügyéhez. *Magyar Zene*, 1986/2. 167.
- A Liszt Ferencről készült vázlat sorsa. *Magyar Nemzet*, 1986. nov. 18. XLIX/271. 4.
- Kismartoni festők vetélkedése a 18. században. *Művészettörténeti Értesítő* XXXIII. 1984/1–2. 76–77.
- Művészeti események Kismartonban 1805-ben. *Művészettörténeti Értesítő* XXXIII. 1984/3. 166–169.
- Adatok Bartók színpadi műveihez. *Magyar Zene*, 1977/4. 433–439.
- Adalékok Takács Jenő Nilusi legendájához. *Magyar Zene*, 1979/3. 293–299.
- Dömjén Pál népköltő írása Deák Ferencről. *Közlemények Zala megye közgyűjteményeinek kutatásaiból*. 25. sz. 1986. 187–193.
- Anna asszony emléke. Egy dokumentum tükrében. *Új ember* XLIII. 1987. ápr. 26. 4.
- Bárdos Lajos egy levél tükrében. *Új ember* XLIII. 1987. aug. 2. 6.
- Toldy Ferenc javaslata könyvtáriügyben. *Magyar Könyvszemle* 1986/2–3. 224–225.
- Katona I. – Valkó A.: A Herendi Gyár első évtizede. Veszprém megyei múzeumok közleményei 18. Veszprém, 1987. 495–501.
- Adalékok Köpp Keresztély és Lust Lőrinc kismartoni festők működéséhez. *Művészettörténeti Értesítő* XXXVII. 1988/1–2.
- A lekéri templom műkincseiről (adalék). Kézirat, 1986 – a Művészettörténeti Értesítő számára, megjelenés alatt.
- Adalékok a schwarzenbachi templom építéséhez. Kézirat, 1988 – Művészettörténeti Értesítő XXXIX. 1990/3–4, megjelenés alatt.



## PONTOSABB KORTÁRS MŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁSOK, MŰVÉSZETI ESEMÉNYEK

1987. I. FÉLÉV

Csiky Tibor újabb szobraiból a Józsefvárosi Galéria rendezett kiállítást (I. 15—III. 3.). Csiky továbbra is a „szigorú”, geometrikus irányzatoknak hódol, fából készült, minimal artos tér-konstrukciói között talán a színezett-kró mozott darabok jelzik a továbblépés lehetőségét.

Bódy Gábor életműbemutatóját láthattuk az Ernst Múzeumban (I. 19—II. 8.). A kiállítás alap gondolata még Bódy Gábor (1946—1985) életében született meg. A terv szerint egy videoinstallációval („Eurynomé tánca”) és hozzá kapcsolódva egy szerényebb retrospektív bemutatóval szerepelt volna a Műcsarnok valamelyik termében. Tragikus halála, kettőtört pályájának töredékességében is imponáló gazdagsága és koherenciája arra sarkallta a munkásságát kezdettől figyelemmel kísérő Beke Lászlót és Peternák Miklóst, hogy a tervet reprezentatív életműkiállítás formájában valósítsa meg. Így került sor arra a rendezvénysorozatra, amelynek keretében az Ernst Múzeumban, a szomszédos Tinódi Moziban, valamint a Műcsarnok kamaratermében és a Kossuth Klubban levetítették Bódy összes film- és videomunkáját. Az Ernst múzeumbeli videovetítések keretében Bachman Gábor és Vidovszky László tervezett installációt: egy produktivista-aktivista-posztkonstruktivista enteriort építettek a vastraverzekre helyezett monitorok közé, ezzel mintegy az életmű heroikus-avantgardisztikus pátoszáát emelve ki.

Bódy elhivatottsággal és biztos kvalitásérzékkel törekedett arra, hogy a kortárs művészet forradalmi szemléletű alkotóinak a műveit felhasználja, szintetizálja munkáiban. Filmnyelvi kísérletei során így került kapcsolatba képzőművészekkel: Erdély Miklóssal, Maurer Dórával, Hajas Tiborral. Médiumkutatásai a vizuális kultúra egészére kiterjedtek, különösképpen az elektronikus kommunikáció új kreatív eszközeire, a videóra — ennek egyik ma is élő eredménye az INFERMENTAL című, nemzetközi videoperiodikum.

Elméleti, gyakorlati és szervezői munkásságának elemző értékeléséhez egy nagyszerű katalógus áll a rendelkezésünkre, amelybe a Beke—Peternák szerkesztő-páros igyekezett összegyűjteni minden használható információt és dokumentációt, — amellyel — ahogy írják utat szeretnének nyitni a Bódy-oeuvre-rel való méltó foglalkozásnak. A kötet kétnyelvű, magyar és angol, illetve magyar és német, plasztikusan érzékeltetve azt az európai közeget, amelyben Bódy élt és dolgozott. Egyedül talán a képanyagot lehetett volna jobban összeválogatni, hiszen Bódy filmjei tele vannak kiszámított, jobbnál-jobb állókép megkomponáltságú pillanatokkal.

A Svájcban élő Kuchta Klára videoinstallációival és fotóalapú táblaképeivel szintén az Ernst Múzeumban mutatkozott be (I. 22—II. 15.). Textilművészként indult, — 1975 óta azonban egyetlen anyag, humán „textúra” kezdte érdekelni — az emberi haj. Monomániásan ezt az egy témát dolgozza fel a video nárcisztikus felfogásából és a konceptualista művészet intellektualizmusából egyaránt merítő videoclipjeiben, performanszaiban és mixtmedia táblaképeiben. Munkássága egyetlen „in progress művészi produkció” — ahogy egyik méltatója, Pierre Restany írta róla.

A Műcsarnok két mai francia festőt mutatott be, 1975 után készült művekkel (I. 30—III. 8.). Az ötvenes éveiben járó Claude Viallat pályájára az új realizmus szabad festészete nyomra rá a bélyegét, ismétlésre és variációra épülő szemlélete, expresszív faktúrája a „pattern painting” törekvésekkel rokon. A fiatalabb Gerard Titus-Carmel etnografikus ihletettséggű, lendületes, rajzos festészetet művel. Munkáik érdekes kitekintésként hatottak a hazai „Új Festészet” németes-olaszos igazodása közepette.

Lévay Jenő kiállítása a Stúdió Galériában a Xertox-csoport akciójával nyílt meg (II. 4—III. 1.). A fiatal művész puritán grafikai lapjain Pilinszky János verseit dolgozta fel a vakírás jeleivel. Kiállítása illeszkedik a Xertox-csoport (amelynek ő az egyik tagja) programjába: központi témájuk a művészi kommunikáció deformálódása, lehetősége a technikai sokszorosíthatóság korában.

Pauer Gyula, Érmezei Zoltán és Rauschenberger János közös alteregót valósított meg Péry Puci néven, „akinek” Dráva-parti festményeit a Pécsi Galériában mutatták be (II. 13—III. 8.). A kilenc hatalmas vászon a magyar—jugoszláv határon, Órtosnál végrehajtott nyári—ősz „szabadban festés” eredménye. A századforduló magyar panorámaképeit idéző vállalkozás Pauer „pseudo art”-jának a folytatása a festészetközponitú nyolcvanas években — amely „... sok mindenről szól, mert a pseudo mindenről szól: miközben megfesti a látszatát mindennek, ami ennek a látszatnak a lényegéről beszél” (Beke László).

Hajas Tibor emlékkiállítását a székesfehérvári István Király Múzeum rendezte meg (II. 14—V. 3.). Amit előtte is tudtunk, azt most megerősítette ez az összegző kiállítás: Hajas Tibor (1946—1980) torzóban maradt életműve a magyar avantgarde művészet legfigyelemreméltóbb teljesítményei között tartandó számon. Hogy ennek szűk szakmai berkeken túli, hivatalos (vagy legalábbis: félhivatalos) elismerése miért várattott eddig magára, annak Hajas művészetében keresendő okai (is) vannak. A művészetet ugyanis olyan totális tevékenységként fogta fel, amelynek középpontjában a szabadság-kiszolgáltatottság kérdése áll, s az erre adott válaszok szükségképpen túlmutatnak a művészet számára fenntartott, védett területén. Munkássága legalább annyira egy alkotó filozófusé, mint egy tabuk nélkül gondolkodó művészé, aki a leg-radikálisabb műformákkal igyekezett megragadni a kor katasztrófa-előjelektől terhes légkörét.

Hajas a hatvanas évek végén költőként indult, — a nyelvi teljesség iránti igény, az enigmatikusan tömör, már-már klasszikusan zárt fogalmazásra való törekvés mind írásművészetének, mind vizuális munkáinak végig meghatározója. „Egy kép komplexebb formációt ad, mint egy mondat” — olvashatjuk egyik fotóakciójának feliratát — ennek megfelelően a hetvenes években egyre inkább az új képzőművészeti médiumok felé fordult, s a didaktikus konceptuális akciókon keresztül eljutott saját testének médiummá avatásáig, a performance-ig. Ennek a katartikus műfajnak a meghonosítójaként tartjuk számon, s ebben a minőségben, komor és tragikus hangvételű munkáival, tett szert komoly nemzetközi elismerésre is. A Soros Alapítvány támogatásával



megvalósult kiállítás Hajas munkásságának csaknem teljes dokumentációját adta a publikációtól a film- és videomunkáinak bemutatásáig, a korai fotóorozatoktól a „Húsfestmény”-eken keresztül az utolsó (és egyedül nem fekete-fehér) szita- és ofset-nyomatokig. Sajnálatos módon a katalógus nem említi a Beke László és Széphelyi F. György által 1985-ben kiadott korábbi katalógust, amely formátumában (és részben tartalmában is) meggyezik a székefehérvárral.

A *Liget Galéria* „Fireprints” címmel Milan Knižák cseh fluxusművész kétévtizedes tevékenységébe adott bepillantást (II. 20—III. 11.). A kiállított fotódokumentáción: akciók, divattervek, objektok, environmentek voltak láthatók. Egy jellemző apróság: képeihez smirglit használ paszpartuként a művész.

*Pruktay Péter* tematikus anyaggal jelentkezett az *Óbudai Pincegalériában* (III. 9—III. 29.). „Műfészek — fészekmű” című kiállításának precíz grafikai lapjain és objektjeiben a fészek—tojás motívumhoz kapcsolható képzettársítások révén globális ökológiai problémák fanyar-intellektuális megfogalmazására törekedett. Ezen a kiállításon is érződött, hogy a művészi közlést következetesen „elevenbe vágó személyes ügynek, önként vállalt egyéni és társadalmi feladatnak tekinti” (Mezei Ottó).

*Pérel Zsuzsa* gobelin-kiállítását a *Műcsarnok* rendezte meg (III. 19—IV. 12.). Pérel azon alkotók közé tartozik, akiknek munkássága megújította a hetvenes években már-már eltemetett gobelin műfajt. Stílusa a századforduló-századelő — helyenként giccsbe hajló — köznap vizuális kultúrájából építkezik, egyszerre ironikus és nosztalgikus többértelműséggel. Nem idegen tőle a technikai kísérletezés sem: — jó példa erre a színéről és visszajáról egyaránt megfont kétoldalas textilkép, vagy a varrógépprafika. Applikációk és hímzések mellett ezekből is láthattunk a „stilszerűen” berendezett kiállításon.

*Kép-vers/vers-kép* címmel a *Petőfi Irodalmi Múzeum* rendezett kiállítást (III. 26—VI. 28.). A Kassák-évforduló jó alkalmat kínált, hogy ennek a sajátos kortárs képzőművészeti-irodalmi határterületnek, a vizuális költészetnek a művelői a nagyobb nyilvánosság előtt is bemutatkozzanak. A vizuális költeményeket gyakran összetévesztik a képversekkel (amelyek esetében a kép és a szöveg között illusztratív viszony áll fenn). A kétfajta kifejezés mód itt nem válik ketté, a kép és a szöveg egymásra utaló, önszervező jelrendszert alkot: nonfiguratív költészet, amelynek jelentése „jelentésnélküliségéből” fakad. A dolog persze korántsem ilyen egyszerű, hiszen a kísérleti költészet számos ága fokozottan számít az olvasó (a néző, a hallgató) aktivitására. Innét a sokféle, nem éppen irodalmi forma a kiállításon: a bűvös kockától — amelynek oldalain a színek helyett szövegek találhatók — a textil „tapintós vendég-szövegekkig”. E két példa a párizsi Magyar Műhely szerkesztőinek, Bujdosó Alpárnak és Papp Tibornak a munkája, akiknek folyóirata hosszú idő óta a magyar experimentális irodalom legjelentősebb fóruma — amely köré a negyvennégy kiállító többsége is tartozik. A kiállításához intermedialis „felolvasó” est kapcsolódott.

Dicsérendő a kiállítás rendezőjének, Ladányi Józsefnek az igyekezete, hogy elsőként próbált meg (bár csak a hetvenes évektől a jelenig) sokrétűségében is átfogó képet nyújtani a neoavantgarde törekvéseknek erről, az igen aktívan jelenlevő irányáról. Ez azonban nem változtat azon a benyomásunkon, hogy néhány kiállított mű az absztrakt képversek készítő Kassák idejében sem felelt volna meg egy magát korszerűnek tekintő művészi gyakorlatnak.

*Kassák Lajos* emlékkiállítását a Magyar Nemzeti Galéria és Petőfi Irodalmi Múzeum közös rendezésében valósította meg (*Magyar Nemzeti Galéria*, III. 20—VIII.). Jelen sorok írója nehezen tudja kellő objektivitással értékelni a kiállítást, amelyet Kassák születésének 100. évfordulója alkalmából rendeztek, hiszen személyesen vett részt az anyag előkészítésében, a rendezésben és a katalógus összeállításában. Ezért elsősorban a mindeközben felmerült művészettörténeti problémák számbavétele látszik a legcélszerűbbnek.

A legnagyobb nehézséggel kezdve: Kassák képzőművészeti munkásságának döntő többsége az 1950—60-as években külföldre került. Kassák halála (1967) után, sajnos, a hagyatéék további darabjai jutottak Nyugat-Európába és az Egyesült Államokba, legális és illegális csatornákon egyaránt. Ennek következményeképpen a Kassák Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria csak morzsákat őriz az életmű legértékesebb korszakából, a húszas évekből. Így szinte nyomozni kellett a különböző helyekre szétszóródott művek után, ráadásul Körner Éva monográfiáján kívül, jószerivel csak adathiányos, ellentmondásos katalógusok szolgálhattak kiindulópontul.

Már a fotók, katalógusok összehasonlítása során feltűnt, hogy számos, a húszas évekre datált mű több, gyakran 3—4 változatban bukkant fel. Így pl. a katalógusban a 176. számon szereplő *Képarcitektúra* négy, különböző méretű és technikájú variációban létezik. Ez óhatatlanul felveti az eredetiség kérdését. Az már eddig is ismert volt, hogy Kassák több húszas években készült művét csak később szignálta. A hagyatékból most előkerült, Vasarely-vel folytatott levelezése pedig közvetített bizonyítékokkal szolgál arra, hogy a hatvanas években, egykori művei alapján több „konstruktivista” kompozíciót készített, majd ezeket antedatálta. Így pl. feltehetően ekkor készültek az ún. Kassák—Vasarely mappában megjelent művek is. A hetvenes évek elejétől kezdve pedig mind több, kérdéses hitelességi Kassák mű került műkereskedelmi forgalomba. Így például több, mint feltűnő, hogy az annak idején a Mábán megjelent linó- és fametszetei most hirtelen tussal és ceruzával készült „változatokban” bukkannak elő. A katalógus műtárgyjegyzékében, amely az összes általunk ismert, 1920 és 1930 között készült Kassák-művet tartalmazza, autopszia híján csak óvatos feltételezésekkel élhettünk a művek eredetiségére vonatkozóan. Mindenesetre megbízható, lehetőleg ellenőrzött provenienciájú műveket igyekeztünk kölcsönözni, bár minden óvatosság ellenére például csak a tárgy megérkeztekor derült ki, hogy a sokat reprodukált, 103. katalógusszámon szereplő *Egyensúly* című kompozíció durva hamisítvány: a *Tiszaság* könyvében közölt fekete-fehér reprodukciót utólag színezték ki.

Mindezekkel a problémákkal együtt, számos Magyarországon még eddig sohasem, vagy csak a hetvenes évek elején bemutatott, s azóta külföldre került korai Kassák-művet láthattunk a kiállításon, amelynek talán ez volt a legfontosabb művészettörténeti eredménye. Mód nyílt végre az általában 1921-re keltezett, gouache-sal készült, a Vasarely-mappa kapcsán említett műcsoport (*Népi motívumok*, kat. sz. 127, 129, 132.) szemrevételezésére. Több *Képarcitektúra* és *Térkonstrukció* — kétségtelenül főművei Kassák é periódusának — is szerepelt, ezek a művek bizonyították a legnagyobb erővel, hogy Kassák ekkor már nemcsak konstruálni, de festeni, teret teremteni is tudott. Kívülük újabban előkerült, s már régebben ismert kollázsok, reklámtervek egészítették ki a képzőművész Kassák bemutatását.

A kiállítás megpróbálta eloszlatni azt a későbbi, az alkotói periódusok közti hiátus beföldözására szolgáló legendát, miszerint Kassák a harmincas-negyvenes években is folytatta volna képzőművészeti tevékenységét. Ezért az antedatálásokat figyelmen kívül hagyva, csak a békásmegyeri korszak rajzaiból válogattunk, s az ötvenes évek első felében újra induló festészetéből — már a teremhiány miatt is — csak ízelítőt adtunk. A tárlatnak ebben a részében kiállított művek javát már ismerhette a közönség az utóbbi évek Kassák bemutatóiból, de azért akadt néhány újdonság is, mint például a szokatlanul gazdag festői hatásokkal operáló *Kompozíció* (George Soros tulajdona, katalóguson kívül).

A kiállítás bőséges irodalmi anyaga és a sok bemutatott egyéb dokumentum, amelyet Csaplár Ferenc válogatott, a rendezők (Csaplárón kívül Gergely Mariann) szándékai szerint szervesen illeszkedett a képzőművészeti alkotásokhoz, és remélhetőleg fel tudta idézni a kassáki életmű komplexitását. A kiállításához könyv formátumú katalógus készült, benne több, a kutatás mai állását dokumentáló tanulmánnyal (a szerzők: Körner Éva,



Mezei Árpád, Tomáš Straus, Perneczky Géza, Hegyi Loránd, András Gábor, Botár Olivér, Bajkay Éva, Szabó Júlia, Peternák Miklós, Csaplár Ferenc, György Péter) és az egyre inkább szükségesnek látszó oeuvre-katalógus kiindulópontjául szolgálható műtárgyjegyzékkel. Ez utóbbi összeállításában György Péter munkáját illeti a legnagyobb érdem, kivülről a katalógus és a műtárgyjegyzék szerkesztője és munkatársa volt még Gergely Mariann és e beszámoló szerzője, Pataki Gábor.

*Gedő Ilka* kiállítása IV. 16—V. 17. között volt látható a *Műcsarnokban*. Jóllehet 1980-as, a székesfehérvári István Király Múzeumban rendezett kiállítása óta *Gedő Ilka* (1921—1985) nem számít a magyar művészeti életben teljesen ismeretlennek, kiállításai mégis mindig újra felfedezésszámba mentek. Így most, a Műcsarnok retrospektív tárlata is új színekkel gazdagította a róla eddig ismert képet. Az a szűk körű, de a magyar szellemi és művészeti életben fontos szerepet játszó, többek között Szabó Lajos és Tábor Béla nevével fémjelvezhető társaság, amely nagymértékben meghatározta *Gedő Ilka* szellemi horizontjának kialakulását, ambivalensen vagy éppen negatívan viszonyult a művész 1940-es években készült, önmaga és környezete kíméletlen megfigyelésén alapuló rajzaihoz és pasztelljeihez. Ezért, de nyilván nem csupán ennek következményeként keletkezett munkásságában majdnem két évtizednyi hiátus. Művei egyébként is aligha illettek volna az ötvenes évek és a hatvanas évek elejének szűkkeblű művészetpolitikájába, s bár első, fehérvári kiállításán is szerepelt néhány rajz a korai évekből, igazi figyelem csak az 1985-ben Glasgowban bemutatott kollekció kritikai sikere nyomán vetült rájuk. A Műcsarnok Néray Katalin rendezte kiállítását most bővebben válogatott ebből a kicsit Giacomoit vagy Henry Moore óvóhely-rajzait idéző, az 1944-es budapesti gettó kitaszítottjait, majd a Ganz-gyár munkatermeit és dolgozóit expresszív hitelességgel ábrázoló, s ezeket zaklatott és szenvedélyes önportrékkal kiegészítő műcsoportból.

Szinte teljes áttekintést adott a kiállítás a hatvanas évek végétől kezdődő és a művész haláláig tartó második periódus alkotásaiból is. Ezek a szőnyszerű textúrájú, finom színvilágú kompozíciók részben megőrzik ugyan a korábbi korszak vibráló vonalhálózatát, de azok verista nyerssége helyett egy groteszk, a szecesszió kifinomultságát kissé idézőjelbe tévő világ jelenik meg rajtuk, rózsakertekkel, művirágokkal, bohócokkal és az ehhez a felfogáshoz idomuló, „szimbolikus” családi és baráti portrék sorozatával.

A huszonéves generáció figyelemreméltó tagja *Mazzag István*, aki a *Dorottya utca Kiállítóteremben* (V. 8—V. 30.), majd egy nagyobb kollekcióval a *Miskolci Galériában* (XI. 3—XI. 27.) mutatkozott be. „Posztkonceptualista impresszionizmusa”, képeinek primér érzelmi telítettségé a hazai „Új Festészet” talán legmeggyőzőbb példája.

Helyzetfelmérésre vállalkozott a *Magyar Fotográfia 1987* című kiállítás a *Műcsarnokban* (V. 22—VII. 12.). A reménytelen áttekinthetlenségben összezsúfolt fényezőriport-, reklám- és művészfotó között túlnyomórészt konzervatív szellemű alkotások kerültek bemutatásra, uralkodott a reklámfényképesség, az experimentális irányzatoknak alig volt hírmondója. A kiállításnak leginkább abban mérhető az „érdeme”, hogy kíváncsívá tette a nézőt: milyen lehet az, ami kimaradt a válogatás során?

A hatvanas évek egyik reprezentáns grafikusának, *Rékassy Csabának* a kiállítását az *Ernst Múzeumban* rendezték meg (V. 29—VI. 28.). Rézkarcait a tárgyakkal zsúfolt kompozíció, a szürrealizmus érintkezésklasszicizáló előadásmód jellemzi.

A *Szépítőművészeti Múzeum* az európai grafika történetét taglaló többéves kiállítás sorozatának egyik zárófejezeteként jó érzékkel adott helyet a *Bélyegképek* című kiállításnak (V. 29—IX. 25.). Az ilyen jellegű művek, részben függetlenségüket hangsúlyozni akaró művészek, részben a komolyságukat féltő múzeumok jóvoltából sokáig távol maradtak az effajta intézmények tárlóitól. A bélyegkép (vagy művészbélyeg) a hatvanas évek Fluxus-mozgalmából indult, és a következő évtizedek Mail Art jelenségei-

vel összefonódva — a szabad kreativitás és a kommunikáció jegyében — egy olyan kurrens „kisgrafikai” termést eredményezett, amellyel ma már számolniuk kell a világ nagy múzeumainak is, még ha egy meglehetősen efemer és alakulófélben levő műfajról van is szó. A téma egyik szakértője, Peter Frank szerint ahhoz, hogy valamit művészbélyegnek tekinthessünk, a bélyeg ismertetőjelei közül (perforáció, névérték, ragaszthatóság, borítékra rögzítés stb.) legalább egynek a megléte szükséges. A művészbélyeg tehát lehet kerek, perforációmentes, temperával festett, és akár akkora mint egy ház, de ha ragad, akkor az már művészbélyeg... A kiállítás Galántai György többesztendős aktív gyűjtőmunkáját vette alapul, kiegészülve a tárlat hírére a nagyvilágból érkezett (esetleg direkt erre az alkalomra készült) művekkel. Így a többnyire friss, és csak kisebb részben visszatekintő jellegű összeállításból az is kiderülhetett, hogy mi a véleményünk a beküldőknek egy múzeumi kiállításról. A játékos ötletekben bővelkedő, népes nemzetközi mezőnyt sokféleképpen lehetne rendszerezni — itt most elégedjünk meg néhány jellegzetes műcsoport és képviselője megemlékezésével:

A bélyegforma alaki érdekességeit fejlesztette tovább a nyugatnémet Stefan Wewerka ferde bélyegíveiben. E „bélyeg a bélyegről” gondolatkörben készült a belga Guy Bleus postai bélyegeket és bélyegruhába öltöztetett nőalakokat ábrázoló sorozata. A „bélyeg a bélyegből” irányzat jegyében az olasz Gaetano Colonna különféle eredetű bélyegeket sorát írta át a saját nevére. Önarcképek honfitársa, Cavellini a verhetetlen. A művészköllelgák portréit felvonultató bélyegképek, valamint a bélyegformátumra kicsinyített Mail Art események, antológiaként, katalógusként közreadott bélyeg-kiadványok területén jó példa a Galántai-féle „Artpool”-kiadó tevékenysége. A technika terén továbbra is érezhető volt az észak-amerikaiak fölénye, ami azzal magyarázható, hogy ott mintegy tíz évvel korábban elterjedt a színes fénymásológép használata, ami Kelet-Európában ma is szinte hozzáférhetetlennek számít, így marad a gumi pecsét, a linóleum dúc, a házi pepecselések. Ebben az inség szűlt helyzetben megnő a fantázia, az egyéni lelemény szerepe. Ezt tükrözte a kiállítás talán legizgalmasabb darabja, a magyar Bori Bálint munkája: egy nagyméretű térkép díszes alsó és felső szegélyét perforálta és ragasztotta össze egy keskeny bélyegképpé, amelyben a középső vékony részen (egy másik bélyegművész, Perneczky Géza interpretációja szerint) — „imagináriusan az egész világ ott van”.

Nehéz helyzetben van a recenzens, aki a *Budapest Galéria Kiállítóházában Mágikus művek* címmel bemutatott tárlatot (VI. 2—VII. 1.) méltatja, hiszen az évad egyik legjobb, legérdekesebb kiállítását kellene értékelnie. A Budapest Galéria Lajos utcai kiállítótermébe ugyanis revelatív hatású képeket és tárgyakat gyűjtött össze a rendező Keszérü Katalin, az ELTE V. éves művészettörténet szakos hallgatóinak segítségével és közreműködésével. Kondor Béla *Késes embere*, Keszérü Ilona *Közelítése*, Erdély Miklós *Metaforái és Szétmásolt rajza*, Maurer Dóra *Mennyiségábrái*, Jovánovics György *Liza Wiathruck-sorozata*, El Kazovszkij installációi nem mindennapi élményt ígértek, s ezek a páratlan találkozások végül is létrejöttek a galéria boltozatos termeiben. A művek igazolták önmagukat, igazolásra csak a koncepció szorult. Bizonyos, hogy Keszérü Katalin az érdem, hogy felfigyelt a kortárs magyar művészetre ama rétegére, illetve rétegeire, amelyek mágikus-mitologikus érvényességgel is rendelkezhetnek. Besorolható ebbe a csoportosításba az individuális mitológia (El Kazovszkij, Korzím Erika, Várnagy Ildikó, némi megszorítással Szirtes János, Méhes Lóránt—Vető János), a folklór és a magas kultúrák művészeti örökségét szuverén módon transzponálni képes művészet (Bak Imre a hetvenes évek végén, Halmy Miklós, Samu Géza). Ezek a törekvések szinte ab ovo a mágikus jelzővel illethetők, Keszérü Katalin azonban jóval tágabb értelmű koncepcióval dolgozik. Francastel, főleg pedig Németh Lajos a mű történelmi modelljeit kidolgozó elméletéből kiindulva az avantgárdon belül (vagy mellett?) egy — mutatis mutandis —



mindvégig jelenlevő mágikus-rituális műtípust tételez fel. Ennek az újjászerveződött és újra funkcionálódott műtípusnak a történeti gyökereit egészen a múlt század végi japanizmusig, illetve a szecesszióig vezeti vissza, majd ezek után a különböző izmusok és a primitív művészet közötti gazdag kapcsolatokat veszi számba. Az ekként koncipiált műtípus reprezentációs módszere szerint konceptuális karakterű, megformálási módját tekintve pedig általában additív jellegű. A mai magyar művészet jelenségei közül ezért ugyanúgy fogalma alá rendelhetőek a konceptuális törekvések, az egykori Vajda Lajos Stúdió szelleméből kibontakozott kritikái neodadaizmus (Wahorn, ef Zámbo, fe Lugossy), valamint a mágikus realizmus öröksége folyamán a hiperrealizmus (Méhész László, Nyári István stb.) is, nem is beszélve az olyan határesetekről, mint a performance.

A mágikus-rituális műtípus tehát Keserű értelmezésében formai, tartalmi, sőt teleológiai tekintetben egyaránt rendkívül eltérő jellegű műveket, törekvéseket foglal magába. A koncepcióval utólag megismerkedve (Keserű tanulmánya a kérdésről az *Ars Hungarica* 1988/1. számában jelent meg „Avantgardizmus és a primitív/népi művészet tradíciója” címmel) meggyőzőnek is tűnik a műtípus heterogenitása. A kiállításon azonban (ahol, ismételjük meg, rendkívül érdekes és jelentős anyag gyűlt össze) ezek az összefüggések nem minden esetben rajzolódtak ki élesen. A fentebb említett, az individuális mitológia irányzatához köthető vagy a több-kevesebb egyértelműséggel a primitív művészet tradícióihoz visszanyúló művek „mágikus” jellegének felismerése nem okozott nehézséget. A megidézésre, azonosság teremtésre irányuló szándék, esetenként a kvázi-rituális jelleg egyaránt érzékelhetővé, átélhetővé tette a „mágikus” művölt mind a neodadaista, a performance-okhoz, akciók dokumentációjához kapcsolódó művek, mind a főleg Makovecz Imrét és a Pécs-csoport alkotásait bemutató építészeti dokumentáció esetében is. A hiperrealista festményeknek, vagy mondjuk Maurer Dóra matematikai törvényszerűségeken alapuló műveinek mágikus jellegét, vagy éppen Kemény György rajzainak szerepeltetését illetően azonban meggyőzőbben kellett volna argumentálnia. S mivel a látogató nem ismerhette a mellettük szóló érveket, ezért bármilyen jó műveket láthatott, feleslős érzésekkel távozott a Lajos utcából.

A szentendrei Vajda Lajos Stúdió pincegalériájában *Aktok* címmel rendeztek nyári tárlatot (VI. 5–VIII. 2.), amelyen hatvanhárom kiállító — a VLS és a köréje tömörült fiatal művészek — vett részt. Stílus és média sokféleség jellemezte a tárlatot — neodadaista művek dominanciájával.

Tolvaly Ernő nyolc nagyméretű, absztrakt vásznának a tatabányai Kernstok Terem adott otthont (VI. 6–VI. 30.). Színes fotóval kombinált homok- és olajképei a korábbi konceptuális munkák, performance-ok izgalmas folytatásai.

A kecskeméti Katona József Múzeumban és a budapesti Fényes Adolf Teremben Kovács Ákos által rendezett „Magyarországi tetoválások” című kiállítás alkalmából jelent meg a *Forrás* 1987/3. tematikus száma. A gazdagon illusztrált speciális számban tanulmányok olvashatók e marginális területről — pszichológiai, szociológiai, néprajzi és képzőművészeti aspektusokból.

A Corvina Kiadó figyelemre méltó sorozatba kezdett *Irisz* címmel. Benne olyan — részben már megjelent, de nehezen hozzáférhető — művészettörténeti esszék, kistanulmányok kíván megjelentetni, amelyek reprezentálják a művészetről való korszerű hazai gondolkodást.

A gimnáziumokban a *Műalkotások elemzése* tárgy radikális reformjaként bevezették Beke László könyvét.

Az óbudai Zichy-kastély átalakított épületszárnyában tavasszal megnyílt a *Vasarely Múzeum*, a művész több száz művét bemutató állandó kiállítás.

*Mai dolgok* címmel a nyolcvanas évek brit festészete és szobrászata mutatkozott be a Múcsarnokban április 23 és május 31 között.

A brit képzőművészet sokáig — a francia, német, orosz, amerikai centrumokhoz képest — kissé másodlagosnak,

afféle peremterületnek számított. Ha lehet, ez még fokozottabban így volt a túloldali peremvidéken, Magyarországon. A magyar aktivizmussal időben és részben szellemileg is párhuzamos *vorticismus* például szinte teljesen ismeretlen maradt, a brit művészetet szinte kizárólag Henry Moore és Francis Bacon fémjelzte. A regionálisabb jellegű művészet iránt újabban feltámadt érdeklődés azonban „divatba hozta” a brit művészetet is, példa rá a nagyszabású 1987-es stuttgarti kiállítás, mely a századfordulótól tekintette át a Nagy-Britanniában történeteket. A British Council és az oxfordi Modern Művészeti Múzeum szervezésében pedig a kortárs tendenciákból válogatott vándorkiállítás mutatkozott be Budapesten, Prágában és Varsóban. Koncepciójában jellegzetesen posztmodern kiállítást láthattunk: az összeállítók, Lewis Biggs és David Elliott már a katalógus bevezetőjében élesen elhatárolódtak az ún. modern művészet szüntelen fejlődésen, kutatáson alapuló stratégiájától, s megfogalmazásuk szerint a „titkos kísérletek laboratóriumában” született (ti. neo-avantgárd jellegű) művek helyett a kötetlen, spontán, individuális alkotásoknak engedtek teret.

A kiállítók első csoportjában, a katalógus szerint a műveikben főleg a létkérdésekkel foglalkozó, idősebb nemzedék tagjai között több „nagy név” található. A legismertebb közülük Francis Baconé, akinek itt kiállított két képe azonban aligha reprezentálhatja művészetének elementáris hatását és jelentőségét. Az újabban nagyra értékelt Kosoff és Auerbach művei előtt pedig kissé tanácsalanul állt a magyar néző, nem nagyon érti a válogatók és méltatók lelkesedését az elkinzott, maszatos, piszkosbarnába fulladó felületek láttán, éppen elég ilyesféle képpel találkozott már a hazai kiállítótermekben. Az egykori pop-artos művészetet, a II. világháború utáni Anglia első igazán jelentős és karakteres csoportját most csak az a R. B. Kitaj képviselte, aki a történelem és az abban hanyódo emberi sorsok iránti szenvedélyes érdeklődésével amúgy is eltért kissé a többiek hűvösebb-ironikusabb hangvételétől. S ahogy Kitaj is finoman fogalmazott realista pasztellekkel váltotta fel egykori groteszk-drámái képeit, úgy módosult napjainkra a neoavantgárd két legendás művészpárosának tevékenysége is. Nem szakítottak ugyan radikálisan egykori elképzeléseikkel, csak éppen az új idők bizonytalanabb és személyesebb szelleméhez alakították őket. Az „Art for All” jelszavát meghirdető Gilbert and George például a performance-ok, konceptuális kiadványok helyett most jókora fotógalériákba összegzi egy-egy téma, jelszó, fogalom kapcsán vizuális közhelyekből, piketogramokból, no és decensen szomorkás hangulati töltésű elemekből összeálló benyomásait. A 60-as évek fordulóján még számos tagból álló, önálló folyóiratot megjelentető *Art and Language* csoport is alaposan átalakult mára. A két megmaradt művész a szigorúan analitikus konceptualitástól a játékosan-szellemesen analitikus vizuális ötletek felé fordult: hogy is nézne ki egy Lenin-portré Pollock dripping-technikájával? (Ennyi azért maradt még a csoport egykori, a marxizmuson alapuló ideológiájából).

Nemcsak Henry Moore vagy Barbara Hepworth okán, de a XX. sz.-i brit szobrászat talán mindig is súlyosabb volt mint a festészet. Mintha ez a kiállítás is ezt tükrözné. A már „nagy öregnek” számító Anthony Caro absztrakt, a régebbiekhez képest meglepően expresszív szobrai mellett szerepelnek a 70-es években anyagkombinációkkal kísérletező, majd bronzba öntött, rejtélyes és gunyoros nyúlfiguráival nemzetközileg is ismertté váló Barry Flanagan, vagy az autógumikból komor katalakot állító Michael Sande művei. Ian Hamilton Finlay nem hiába kezdte tevékenységét a konkrét költészet híveként. Az erkölcsi erények és a terror tragikus történelmi összekapcsolódását elemző művei szinte vizuális epigrammaként jelennek meg. Bill Woodrow a mindennapi tárgyi világ szemétkupacából állítja össze gyilkos és kegyetlen humoros objektjeit, Tony Cragg pedig új teremtő, hatásos vizuális gondolati összefüggéseket, hogy közben nem nevesíti meg „emeli föl” a kiindulópontul szolgáló szálmassan csúf műanyag-töredékeket.

Hozzájuk képest a festők kissé másodlagosnak tűnnek. Javarást az új eklektika narratív vonulatait kép-



viselik, szándékoltan naív vagy anakronisztikusnak tűnő modorban festik meg egyéni mitológiájuk és álmaik történeteit. Lehet, hogy a válogatók jóvoltából, de az új festé-

szet „heftig” áramlatát csak egy művész, *Bruce McLean* fémjelzte.

*Boros Géza—Pataki Gábor*

## HAMVAS BÉLA ÍRÁSAI ÉS A NYOLCVANAS ÉVEK

Néhány éve hirtelen megnőtt a Hamvas iránt érdeklődők tábor. Kiállításmegnyitók, katalógusokban idézik sorait, novelláit, verseit, tanulmányok vallanak az életmű inspiratív hatásáról — sokszor nyomtatásban meg sem jelent írásokra utalva —, egyetemi szemináriumok témája Hamvas, legutóbb pedig a budapesti bölcsészkaron megalakult a Hamvas Béla Baráti Kör. Ez a sokirányú figyelem valószínűleg nem csak a gazdag életműnek köszönhető, hanem az írások rejtett, mögöttes tartalmát képező gondolkozási, szellemi nagatartásnak is.

Hamvas az első világháború alatt, a közvetlenül utána felnőtté váló nemzedék tagjaként a húszas években csalódások sorát éli át. Kiábrándul kora amoralizálódott, tekintélyelvű diszciplinaritásából, elveszti hitét a kereszténységben, feladja azokat az alapokat, amelyek környezete szellemi valóságához kötötték és tétova, nyílt, magányos keresésbe kezd. „Mindazt, amit tanultam, magamra vettem. Semmi sem maradt objektum. Én voltam a karakteriológiai alany, a primitív és őskori és a keleti ember, a szanszkrit, a kínai, az egyiptomi, az azték, a héber, a perui, a görög, a középkori, a piramis, a kabbalah, az eleusisi misztérium, a sankhya, a quipu, az arithmológia. A világnézetek és az országok és a korok bennem mind country of the mind lett. Azt hiszem, inkább átéltem azokat, mintha ott lettem volna.” [1] Ekkor még azonosulni akarván az időtlen, ősi hagyománnyal, miként Rilke mondja: majdnem belepusztult az „erősebb lét közelébe”. [2] Mintegy tíz év múlva, mikor érdemi publikációi megindulnak, figyelme pontosan erre a két területre irányul, az egyetemes hagyományra és az ezt átvilágító személyesség kibontására. Összefüggésük helyét az alkotásban, a műben találja meg, amely a kibomló közös tartalomnak, az autentikus filozofálásnak, azaz a szókratészi hagyományt némileg átértelmezve a „végső dolgok”-kal való foglalkozásnak a közege. A lét legtávolabbi aspektusába helyezkedve elegendő tartása van immár, hogy megközelíteni merje a „rettenetes” égieket. Írása műfaja az esszé lesz, témája a költői képzelettel kiválasztott szent hagyomány.

Nyelve nem a specializálódott, tárgyas gondolkozásé, hanem egy szubjektív, intuitív kifejezés mód, amely nem a tárgyak gondolati szétaprózásán alapul, hanem ezzel ellentétben a gondolkozó és a tárgy intenzív megelevenítő kapcsolatán. Elsősorban mégsem ez a költői hozzáállás különböztette meg kortársaitól. Németh László említi róla: „... oly irodalomban, ahol a gondolkozó író mindennapi jelenség: Hamvas Béla nem lenne feltűnő. Nálunk Adyn kívül szinte egyetlen gondolkozó író sem ismer a század, ... nem csak modorával válik el a többitől, érdeklődési körével is.” [3] Hamvas az élet jelenségeinek teljes körével kívánt friss és személyes nexust fenntartani, amihez a gondolkozói magatartást véli a legjobb eszköznek. Attitűdje lényegében egyetlen paradoxon különböző tárgyú variációiból épül: esszéi, regényei, a szent könyvekhez fűzött kommentárjai a teljes és nyitott lét közös kibontakozásának feltételeit kutatják. Elméldései közben ezt a kört járja be, a perui cserepeket, az esquilimusi Venuszt, a fák kontúrait, a bor ízét, a próféták tetteit és saját életét is ezzel a maradandó mértékkel ítéli. Másrészt, mondja, az embernek egyetlen eszköze van saját léte megváltására és ez a gondolatok életminőségé alakítása. Belső válságai során önmagát folyamatosan az elképzelt ideális felé irányítja, és ami öregkorára megmarad, az a letisztult, kristályos létforma, amely már nem kötődik a külvilág akarásához, amely már nem kérdésekben és tanításokban, hanem az emberi lét egyetlen abszolút állításában, a derűben nyilvánul meg. Nem más ez, mint az a hely „ahonnan a legtisztábban látni. A láthatatlan. Ahonnan az egész egyszerre látható.” [4] Hamvast az teszi egyedülállóvá, hogy prófétikus életvitele, művei univerzalizmusa segít-

ségével nem csak mondja, de bizonyítja is egy, a mainál sokoldalúbb, emelkedettebb létezés lehetőségét. Egyik bölcséleti írása elé ezt a címet illesztette: Bolond aki nem az örök életre rendezkedik be. Az érdeklődés ma ennek a Hamvasnak szól. Műve akkor is fontos volna, ha a szerző nem kivételes jelenség lenne a magyar irodalomban. Az írások megjelenését, kiragadva őket gélpt és sokszorosított illegálisukból, piaci szempontok is indokolják, mégsem ez a fontosabb. Annak a kb. 250 műnek a többsége, amelyet még Hamvas adott publikálásra, ma már nehezen hozzáférhető folyóiratokban található, a kéziratos hagyatéka pedig ennek többszöröse. Válogatni, áttekinteni tehát nagyon nehéz. A nyolcvanas években lassan újrainduló közlések elsődleges feladata lehet, hogy az egészből egyelőre csak töredéket felszínre hozva, elősegítse az arányos, strukturálisan az egészet reprezentáló Hamvas-kép kialakulását. Az 1987-ben megjelent három önálló kötet, valamint a szombathelyi „Életünk” folyóirat Hamvas emlékének szentelt augusztusi száma fontos hozzájárulás, inspiráció Hamvas mondanivalójának, univerzalizmusának megértéséhez. Előjáróban ismerkedjünk meg a kiadványok szerzőjének életével.

Hamvas Béla 1897-ben született Eperjesen. A következő évben szüleivel és három nővérével Pozsonyba költöztek, ahol apja, Hamvas József az evangélikus liceumban tanári állást kap. 1915-ben érettségizik, majd önkéntesként az északi-frontra kerül, ahol hamarosan megsebesül és leszerelik. Triant követően Budapestre települ át a család, Hamvas beiratkozik a bölcsészkarra és 1924-ben német—magyar szakos diplomát szerez. Élete első tizenhét éve — a gyermekkort leszámítva — folytonos, néha vad, néha visszahúzódo protestálás az iskolai nevelés és az „élet realitása” ellen. A külvilággal szemben sokszor talál önigazolást kedves könyveiben, E. T. A. Hoffmann, J. Konrad, Knut Hamsun, majd az érettség után Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard és Thoreau műveit olvassa szívesen. A lassan háziszervizkéké váló filozófusok megerősítik abban a hitében, hogy belső bizonytalanságai és környezete eszményeinek értékcsökkenése között szoros kapcsolat van. Egyelőre azonban nem talál kiutat, nem tudja elfogadni sem a nietzschei hősörideált, sem Kierkegaard egyház nélküli keresztény emberét. A húszas évek közepén újságíró, majd többszöri próbálkozás után a Fővárosi Könyvtárban helyezkedik el. 1930-tól a „Nyugat”-ban könyvismertetésekkel, tanulmányokkal jelentkezik, elsőik között méltatja Joyce és Hemingway prózáját. Ebben az időben a folyóirat munkatársa volt a vele egykorú Szerb Antal, Gyergyai Albert, Németh László, Hevesi András, Cs. Szabó László. Mindahányan egyik legfontosabb kifejezési eszközüknél az esszét tartották, eszményük az „érett reneszánsz óta megújuló angol esszé” [5] volt. Bár vérmérsékletben, érzékenységekben eltérő, szuverén gondolkodók voltak, írásaik abba a típusba sorolhatók, amelyet Balassa Péter a humanitásról szóló beszédnek nevez. „Tárgyát tekintve... az európai hagyományban két formája alakult ki a nem művészi életben vett írás-módnak. Az egyik a természetéről való beszéd, a másik a humanitásról való beszéd. Van azonban egy harmadik, kevésbé elfogadott, meggyőződésem szerint azonban nemkülönbön jogosult, a másik kettővel egyenragú beszéd, mely „az Egészről” szól; Hamvas beszédmódja ehhez tartozik.” [6] Hamvas ekkor már nem hisz a racionalisztikus és humánizmussal, szocializmussal érvelő európai szellemiségben, egy tágabb horizontra vágyva kilépni próbál a kompromittálódott klasszikus műveltség és a Descartes-i tudományosság kényszerkeréből. Keresvén az örök emberit, először a preszókratikus filozófusokig, Herakleitoszig, Empedoklészig jut el, majd a harmincas éves közepétől a keleti, a primitív és az ősi



tanításokig. Szemléletének mindent magábfoglaló eklektikájában a hagyományos műveltség relativisztikussá lesz, átértékelődik. Imaginatív embere a tanokat, rendszereket elhagyó autonóm lény, aki a történelmileg, földrajzilag korlátozott értékek, ismeretek helyébe a neveléstől, hatalomtól független, tehát egyedül egyetemes tudást helyezi. Egyre világosabban körvonalazódó életprogramja hatására tudatosan keresi a rokonszemléletűek társaságát. A szellemi közösségteremtés igényével csatlakozik 1933-ban az akkor induló, fiatalokat összegyűjtő „Független Szemlé”-hez, innen azonban reményét veszte hamarosan távozik. Megalapozottabb volt társulása a Kerényi Károly vezette, az ókori görög hagyományt újraértékelő két alkotói-baráti körhöz a „Sziget”-hez és a „Stemma”-hoz.

A „Sziget” a harmincas éveiben járó, humán képzettségű és az ókor iránt érdeklődő íróból, tudósból verbuválódott, akik elsősorban a klasszikus görögség hagyatékát kívánták új módon feleleveníteni. Nem elégedve meg a szövegcentrikus filológiával, a történeti magyarázatokkal, megkísérelték az eredeti szemlélet organikus reprodukálását, a mítoszokat, a filozófiát, epikát virtuálisan visszahelyezték a valódi életközegükbe, oda, ahová tartoztak, amire vonatkoztatva megérthetők. A hiteles interpretációhoz a korabeli értékrenden keresztül jutottak el, abból indulva ki, hogy az ókori ember világnézetét a maga által felismert belső mérték határozza meg, s ezt viszi át a műalkotásba is. Ha a belső mérték, az önismeret válik a megismerés alapjává, az istenek, filozófusok, a halandók külsejében testet öltő kollektív képzetek a személyes tapasztalathoz hasonlóan, de szimbolikus emberi létként fejeződnek ki. A tapasztalás e két formája egy közös, emberhez viszonyított centrummal bír, lehetővé téve, hogy szétválaszthatatlan paradigmaként értelmezzék őket.

A „Szigetiek” görög példái az akarattól, sorstól, bűnöktől alakított jelképes, mert tisztán látható, és ideális, mert a mértéktől és teljességtől meghatározott embert mutatták meg. Ennek mintájára a „szellem vagy föld lényege szerint való működéssel” [7] egységben tárgyalva az embert, néhányuk a 30-as években nemzeti, önismerteti szándékkal megkísérelte a magyar karakter leírását. Németh László ekkor fogalmazta meg a „hig” magyar, „jött” magyar és „mély” magyarról szóló nézeteit, Prohászka Lajos „A vándor és a bújos”-ban, Hamvas „Az öt géniusz”-ban fejtette ki rokon indíttatású gondolatait.

A „Sziget” tagjai az antik hagyomány nézőpontjába helyezkedtek. Ez tárgyyszerűen megfelelt tudományos, írói céljaiknak, és manifestatív volt, amennyiben századunk valóságát ebből a szempontból kezdték átértékelni. Többségük a hagyomány értékesebb részének a szókra-tészi periódus teljesítményét tartotta. Hamvas ennél távolabb tekint, és több írásában ezt az időszakot már az európai civilizáció válságindítójaként értékeli. Mégsem utasítja el. A válságpontok keresése, hangsúlyozása diagnosztikai és retorikai eszköz a legalapvetőbb kérdések kiemeléséhez. A „Stemma” és „Sziget” kötetek tanulmányaiban sem a klasszikus kori ideák átvétele érdekli, hanem a válsághelyzetként jelentkező eredeti egység hiánya. Az i.e. VI. sz.-tól, Hérakleitosz és Homérosz korától számítja az „ember-világ” szövetség megbomlását, amely helyébe a magányos, valódi közösség nélküli történelem lépett.

Hamvas válságorientált, abszolút értékrendjétől el nem szakadó fanatizmusával Kerényiek nem vállalhattak feltétlen azonososságot. A „Sziget”-től való elválást követően fokozódó magányát panaszolja egy levélben: „Magány olyan értelemben, hogy azon semmi nem segít, csak egyetlen egy dolog volna ami feloldaná: az ép, egészséges, életszerű közösség, nevezd népek, államnak, társadalomnak, mindegy. Szóval csak az tudná feloldani ami nincs. Mindnyájan szenvedünk ebben a magányban, kivéve azokat akikben van elég irigylésre méltó (?) léhaság, hogy ezen könnyen át tudnak táncolni. Bennem sajnos, nincs. Sok tervem volt erre az évre. Mind halomra dőlt. Elég sok kapcsolatom. Mind megszakadt. S ami tervem még megmaradt és kapcsolat

még élt, fájdalmamban magam szakítottam szét.” [8] A mélyponton, 1937 elején megismerkedik leendő feleségével Kemény Katalinnal és nemsokára egybekelnek. Ősszel a Fővárosi Könyvtár megbízásából elkészíti és magyarázatokkal látja el a „válság bibliográfiá”-ját.

Ez a sajátos, apologetikus lista olyan művek felsorolása, amelyek a gazdaság, társadalom, tudomány által javasolt részleges megoldások helyett a lényegorientáló alternatíva hiányát emelik ki: általános egzisztenciális válságról beszélnek. A külső és belső világ megosztottsága következtében a lét már nem szervezője saját entitásainak, miként autonómiaja elvesztésével felszámolódott önreflexív szemlélete, Kerényi szavával: teológiája is. A civilizáció ellentmondásait komplex egzisztenciális krízisként értékelő írók, így Nietzsche, Evola, Bergyajev és mások, úgy látják, hogy az adott állapot a legnagyobb szintű szervező pozíció, az isteni, transzcendens forma megszűnésével állt elő, ezáltal a válság sem más mint vallásos krízis. Hamvas saját műveiben tovább viszi ezt a gondolatot. Véleménye szerint a krízis jellegéből adódik, hogy megoldása is csak a szakrális eredetű való visszatéréssel lehetséges, az ide vezető út pedig a hagyománnyal való foglalkozás. A hozzá közel álló tradicionalista Guénon tevékenységét így kommentálja: Guénon „a távolkeleti, kínai, minden buddhista, tibeti, közép keleti, héber, arab és mohamedán, egyiptomi és görög, korai keresztény és gnósztikus művek legjavát összefűzte, mert az írott művekben bizonyos egyöntetűséget vélte felfedezni és úgy vette észre, hogy az egyöntetűséget a művek egymásnak átadták... Valamilyen hagyományról van itt szó, amely ősidőkben kezdődött. A legmagasabb dolgokról való tudás népről-népre, vallásról vallásra származott át. Mindegyik átöltöztette saját eszméibe. Metafizikai tartalma azonban mindegyik ugyanaz maradt. Mindenütt megőrizték. Mit? A tradíciót. Mi ez a tradíció? A hagyomány az ember és a transzcendens világ között levő kapcsolat folytonosságának fenntartására, az emberiség isteni eredetének tudata, és az istenhasonlóságnak mint az emberi sors egyetlen feladatának megőrzése.” [9] A továbbiakban életművének jelentős része e koncepció kibontásának dokumentuma, az, amit scientia sacra-nak, szent tudománynak nevez. 1943-ban ennek jegyében jelenik meg első önálló kötete a „Láthatatlan történet”, valamint még a háborús évek alatt gondolja a „Tibeti misztériumok”, a „Henoch könyve” és Konfuciusz egy művének kiadását.

A háború apokaliptizist közelről éli át. Többször behívják katonának, Budapest ostromakor bombatalálát éri kiscelli otthonukat. A felszabadulást követően, a katasztrófa utáni csendben a létminőség megújulását várja. Feltételként elsősorban nem a pusztá ideológiát, hanem az eredeti forrásokhoz való visszatérést tartja. Szerinte a változás kiindulópontja maga az ember. Mindenki csak saját morális, intellektuális ereje segítségével juthat el az egyetlen biztos pontig, eltakart lénye felismeréséig. Csak az önismeret alapján álló személy indíthatja meg egy valódi spirituális közösség szerveződését. A közösségteremtés alapfeltétele tehát, hogy teljes létében ismerve birtokolja és cselekedje, alakítsa az ember önmagát. Munka, barátság, „lényegkereső” szinte emelni a tevékenységet — 1945 elejétől ezek foglalkoztatják Hamvaszt. A háború után úgy érzi, hogy a „Szigetiek” által mintául választott létforma megvalósítható és a jövőendő változásokat erre építve képzelel el. Szoros kapcsolatba kerül Fülep Lajossal, Tábor Bélával, Szabó Lajossal, a szellemi kapcsolatteremtés szándékával szerkeszti az Egyetemi Nyomda papírkötéses esszégyűjteményét, amelyben többek között Heidegger, B. Russel és más, korábban nehezen publikálható tudós írásait adja közre. A kollektív tudattartalom legérzékenyebb közvetítőjének most is, mint munkássága korábbi éveiben a művészetet tartja. Úgy véli, hogy a póre, himnuszaitól megfosztott művészet, amelynek alkotói vállalták a magányt, elviselték a modern műalkotás néha kegyetlen valódiságát (Bartók Béla, Vajda Lajos), alkalmas az igazság gyakorlására, a tudat mélyéig lehatoló önkép, a felszín mögül előbukkanó lényegműveletek megelégsére, a vilá-gosságteremtésre. A műalkotás ugyanakkor az „áthallá-



sok" segítségével a primér alaphelyzet, az eredet felől közvetít, amit számunkra leginkább a nép művészete őrzött meg. Ide fordul Bartók, akit elsősorban nem az etnológiai érdeklődés, hanem az időtlen múltban gyökerező „zenei ősképlet” iránti vonzalma vezet: a szétesett klasszikus formák helyett a formálás értelmének feltárulása, a felszabadult motívumok újraalkotása izgatja. Bartók munkássága következtében a magyar művészet vezető ága a zene lett. A negyvenes évek második felétől Vajda Lajosnak és az Európai Iskola művészeinek a képzőművészetet válik a szemléletet alakító korszerű kifejezésformává.

Az Európai Iskolát Vajda Lajos művészetétől inspirálva Mezei Árpád, Pán Imre, Gegesi Kiss Pál és Kállai Ernő alapították. Tevékenységük nyomán az Európai Iskola — ha rövid időre is — a modern magyar képzőművészetet szervező, támogató intézménnyé vált. A kiállítások, ankétok rendezése mellett az Európai Iskolához kapcsolva jelentették meg a nyugat-európai szellemi áramlatoktól „megérintett” színvonalas füzeteket az „Index”-et és az „Európai Iskola Könyvtár”-t.

Mezeiek teoretikus orientációját, amely a műértelmezésben a szürrealizmus, valamint a korabeli fizika és biológia nézeteinek ötvöztetésével kísérletezett, a fiatalabb művészek, így Lossonczy Tamás, Anna Margit, Bálint Endre, Korniss Dezső és mások elfogadták, míg a jelentős múlttal, megállapodott stílussal bíró idősebb nemzedék tagjai, Egry József, Kassák Lajos, Czöbel Béla, Márffy Ödön fokozatosan, még a csoport feloszlása előtt elhatárolták tőle magukat. Kassák 1946-ban a „felszabadulás óta a modern képzőművészet legértékesebb, legjellegzetesebb kiállítás”-ának<sup>[10]</sup> nevezi az Európai Iskola bemutatkozását. A következő évben megjelent összegző művében, amely a „Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig” címet kapta, már a konstruktív törekvések nevében visszaemlékszik a „Korniss-féle absztrakt festészet”<sup>[11]</sup>, és különösen azt az interpretációt, amely Korniss művészetét mint az abszolút szabadság fokát állítja elé. Az idők színterét másikként igényű műve Pogány Ö. Gábor könyve a „Magyar festészet forradalmairai”. Pogány még Kassáknál is merevebben zárkózik el az újabb fejlemények elől. Számára a forradalmi és par excellence magyar művészetet az élők közül Egry, Czöbel, Márffy, Bernáth és Barsay munkássága képviseli. Értékelése szerint a magyar művészet elmélet- és izmusellenessége erősen válik, a nemzeti művészet jellegzetességévé lesz. „Mintha nagy festőink sokkal inkább az eredményekért küszködtek volna, mintsem a jelszavakért. Fegyelmek kérdése ez s a műhely szellemének ereje, mely metafizikai vagy analitikai átlényegüléséért nem cseréli el a mesterség fabrikáló örömeit. A festés mívés titkai nem az elrűvülések csodavárására, a transzcendenciák fantomjaira vonatkoznak, hanem a megmunkálás fortélyaira, a kép faktúrájának kifejlesztésére, a látásmód áthatóvátételére, a kifejezés és alakítás korszerűsítésére.”<sup>[12]</sup>

Hamvas és Kemény Katalin az előbbi két íráshoz hasonlóan szintén koncepciók igényével készítik el a képzőművészet helyzetértékelését adó tanulmányukat „Forradalom a művészetben Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon” címmel. Ebben Ferenczy Károlytól és Csontvárytól Vajdán át az Európai Iskola „absztrakttjai”-ig azt a fejlődésvonalat húzzák meg, amelyet lényeg- vagy igazságkeresőnek neveznek.

Könyvükben több művészetelméleti forrásra hivatkoznak. A mű történeti koncepciójának ihletője — mint az előszóban említik — Fülep Lajos fiatalkori „Magyar művészet”-e volt. De jól ismerték a szürrealisták és absztrakt-expresszionisták alkotáselméleteit is, olvasták Salvador Dalí fejtegetését a surmoi-ról, Bachalardét a szurracionelről, vagy Archille Gorkyét a látó szemről. A magyarok közül Moholy-Nagy elméleti munkásságával szimpatizáltak, hivatkoznak mind a Bauhaus-könyvek sorozatban, mind az Egyesült Államokban megjelent műveire. Legnagyobb hatással azonban Vajda Lajos volt rájuk. Képeivel először 1943-ban egy kis körúti galéria kirakatában találkoztak, a szürrealistákhoz közel álló nézeteivel pedig Szabó Lajos közvetítésével ismerked-

tek meg. A külföldi és hazai példák alapján arra a következtetésre jutottak, hogy az európai művészet tapasztalati, racionális indíttatású alkotásszemléletének egy szakasza lezárult és a modern művészi látás már teljesen új alapokon épül fel. A magyar művészetben ugyanakkor, elsősorban Vajdának köszönhetően, az új látásmód az élő hagyományhoz is kapcsolódik. Szentendre ikonjai, díszrácsai, kapuzatai, a házak, templomok és utcák arányai, amelyek Vajda képeinek visszatérő formaelemei, mind egy archaikus és még aktív alkotóerő tanúságai. A korszerű műszemléletet és a tradíciót egyesítő Vajda az írás értékelése szerint a modern magyar művészet európai jelentőségű, karizmatikus egyénisége.

Hamvasék interpretációs technikájának kuriózuma, hogy az új alapokra helyezett művészi látás ideológiáját keleti elemekkel, a mandalával és a yantrával bővítik. A szürrealisták az alkotást úgy fogták fel, mint a folyton új, megismételhetetlen konstellációk hordozóját, s ennek megfelelően egy kreatíven kialakított folytonos jövődől reprezentánsaként. Az igazságkereső művész ellenben, mint amilyen Vajda is volt, a kollektív múltba lép vissza a genezis pillanatáig és demiurgosza parancsára (yantra) újra bejárja a teológiailag adott történelem (mandala) állomásait. A művész jelenidejűvé teszi ezt a bűntől és cselekvési kényszertől átszőtt örök emberi helyzetet. Ezért beszélnek Hamvasék a zene megszólalásakor őshangról, vagy a festészet esetében a pontról, mint az alkotás abszolút centrumáról. Az alkotás és a befogadás egyértelműen a szakrális beavatási mintákhoz áll közel. A mű út az igazság felé, és az alkotás igazságkeresés. A festmények, zeneművek stb. stílusrokonsága, esztétikai és mozgalmi története helyébe a műben megnyilvánuló alkotói magatartás válik elsőleges hasonlításí értékké. A „Forradalom a művészetben” koncepciója alapján így sorolódik egymáshoz Ferenczy Károly, Csontváry és Vajda, így alkothatnak egy azonos fejlődésvonalat, mint sajátosan magyar, igazságkereső művészek.

A könyv 1947 őszén a művészetről szóló heves vitáktól kísérve jelent meg. Tényleges befolyása azonban már nem lehetett, mert külső nyomásra még a boltokba szállítás előtt a példányok többségét zúzdába küldték. Hamarosan Hamvasra is az elhallgatás vár. 1948-ban, mikor meglátogatja az Astoria szállóban lakó Lukács Györgyöt és Révai Józsefet, felajánlva nekik, hogy írjanak az Egyetemi Nyomda esszé-sorozatába, Lukács állítólag azt válaszolta Hamvasnak, hogy az ilyen nyílt szellemi megnyilvánulás még legalább húsz évig nem lesz aktuális. A nemsokára bekövetkező tisztogatási lázban Hamvas is meghatározatlan időre felfüggesztik könyvtárosi állásából, majd az elkövetkező 15 év során a publikálási lehetőséget is megvonják tőle.

Ekkorra befejezi az archaikus hagyományt magyarázó, azt összefogó kéziratát, a „Scientia Sacra” első részét. 1951-ig állástalan, többnyire Szentendrén él remeteként, nyugdíj, fizetés nélkül. Ebben az időben írja a Karnevál című regényét, elkészül azokkal a vallomásesszéivel, amelyek a Vigiliánál jelentek meg 1987-ben. Végül az Inotai Hőerőmű Vállalatnál helyezkedett el, annak telepein dolgozott Inotán, Bokodon és Tiszapalkonyán, előbb gondnokként, majd raktárosként. Kéthetente Budapestre ingázva, könyvtáros ismerősei segítségével teli hátizsák könyvet cserél minden alkalommal. A következő években születnek meg a keresztény hagyományt teljes létképletként reprezentáló „Patmosz” és a „Scientia Sacra” további kötetei. Ezek a művek egy újabb, immár végleges minőségi változást is dokumentálnak Hamvas gondolkodásában. A „Scientia Sacra” újabb részeiben a keresztény tanítások, elsősorban az evangéliumok minden más hagyomány fölé értékelődnek. „A kereszténység... eredeti alakjában, ahogy az Evangéliumban megjelent, ... minden valószínűség szerint a hagyomány fundamentuma, amely a létezés értelmét maradéktalanul kimondja.”<sup>[13]</sup> Ez a változás, mint a korábbiak is, életszemléletének változásához kapcsolható.

Régi eszménye volt a tudásra vágyó lelki szegény, a bohóc, az arlequin, akinek más tulajdona nincs csak szellemi szomjúsága. Hamvas 1944 telén végleg az arlequini szegénység közelébe juttatta egy bomba,



Elpusztult az otthona, benne könyvei, jegyzetei, minden, ami alkotói tevékenységéhez nélkülözhetetlen volt. Sorsától ekkor fogadja el végleg a régóta ismert, de korábban nem vállalt szerepet: „Szabad koldusnak lenni, aki még azt sem tartja számon, hogy valami nagyot akar, nincs becsúgya, nem akar parancsolni és semmit sem tud jobban mint más. Ez a sannyisin. Az ifjú korban kezdődött felbomlás ide ért. Nem kívánok műveket teremteni, hanem magát a létezést elérni úgy, hogy ezt sugározzam arra, akinek kell. Mert arról, hogy a világot magammal húzzam, nem mondok le. Ha feljutok, a világot magammal húzom, ez az imitatio Christi. Ebben a távlatban a halál már nem túl jelentékeny. Nem vagyok elhagyatva. A gondviselést minden pillanatban érzem. És én sem hagyok el senkit.” [14] Válságokkal teli életében hét ilyen tációt különböztet meg. Ezek mindegyike megváltoztatta korábbi életét és egyre közelebb juttatta az eredetinek tekintett alapálláshoz, ahhoz a küldetéstudathoz, amelyet magára nézve kötelezőnek tart: „Egyetlen mű van, a megváltás műve.” [15] Az írásnak és írónak ebből a közös alapállásából adja át következő műveit, nagy megszerkesztett mitológikus esszéfűzérre kerekítve őket. A „Patmos”-ban, a „Scientia Sacra”-ban és más könyvekben a hagiográfiát, a szent könyveket, a teológiát és bölcséletet, egyszóval a hagyományt is egy nagyobb egység, a hamvasi értelemben vett evangéliumi bölcsesség hatja át. Ezek témája a szent könyvekhez hasonlóan az örök, mitológikus szintű lét „története”.

Hamvas eklektikája a műfajok, vallások, tudományok kontrollját elkerülve visszatér az egyedi, személyes alapállás mondanivalójáig és teologizálva, szakralizálva, kommunikálva jut ahhoz a tudáshoz, amely corpora alapján az eredeti teljességről ad híreket. Nem összehasonlító eszközökkel létrehozott kompiláció ez, hanem a mitológus személyi kollektív múltja. A mű hitelét a gondolati, irodalmi kvalitásait is befolyásoló kereső, lényeglátó magatartás adhatja meg. A tudást a gondolkodó érettsége válthatja valódivá. A tudást közvetítő — és nem létrehozó — tudós, művész stb. csupán annyit képes megragadni és átadni, amennyit saját emberi megvalósulása, életének rangja megenged. A mitológus személyiség a centrum felé haladó útján óriási kohéziós erővel bír, amely kiválasztja és viszi magával a „tanokat”. Hamvas dogma nélküli, sokszor ellentmondásosnak érzett pozícióját a személyiség spirituális megvalósulásának folyamata határozza meg.

A korlátozhatatlanság, az egzisztenciális alapállapot működése, a nyitottság egyik olyan jellemzője művének, amellyel a létezés szépségét, teljességét közvetíti. Mikor már nem az írott mű fontos számára, akkor szabadul fel igazán, akkor ír és gondol a legszabadabban. Az írott mű gondolati-formai kötöttségeinek már nem is akar megfelelni: „Eddig a létezés legmagasabb intenzitása az írás volt. Most... a dialógus lett. (...) A műszenvédelyt követte az emberszenvedély, mert szenvedély nélkül ugyan lehet, de nem érdemes élni.” [16] A tudás végleg összeforr a szereplővel, legmagasabb szintre ismét a dialógus, a személyes tanítás lépett.

1964-ben nyugdíjazták és ekkor kezdi gyűjteni az anyagot a főműnek szánt „Scientia Aeterna”-hoz. Zuglói otthonában vagy Szentendrén közösen kertészkedve, beszélgetve sokat és szívesen van együtt fiatal írókkal, festőkkel, akik kéziratának fogékony olvasói is egyben. Enejét azonban az elmúlt évtizedek fizikai megpróbáltatásai megtörték. Egészsége 1968 őszén hirtelen romlik és anélkül, hogy utolsó nagy művét a „Scientia Aeterna”-t befejezhette volna, november 7-én agyvérzésben meghal.

Amit élete utolsó évtizedeiben nem tudott elérni, az halálát követően bekövetkezett. A 70-es évek elején először a jugoszláviai magyar folyóiratok, a „Híd” és az „Új Symposion” közölték írásait, majd a hazaiak közül elsőként az „Új Írás” hozza három rövid esszéjét. A folytatás azonban elmaradt. A „Vigilia” Hamvas halálának 10. évfordulóján Kemény Katalintól megrendelte ugyan az Élet és Életmű c. írást (ez látott napvilágot a pécsi „Pannónia” kiadásában 1987-ben), de kinyomta-

tásra ekkor nem került sor. Még ez évben a „Magvető”-nél megjelent a három válságtanulmány, majd két évvel később a régen várt regény, a „Karnevál”. A „Confessio” és a „Galaktika” esetlegesnek tűnő próbálkozásán kívül jelentős esemény volt a berni Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem kétszáz oldalas könyvének megjelenése, amelyben Hamvasról szóló alapos tanulmányok mellett az egyik jelentős, nagyobb lélegzetű mű, „Az öt génusz”, valamint a nyomtatott Hamvas íráskor teljes bibliográfiája található.

Ezeket követően 1987-ben három újabb válogatáskötettel és egy folyóiratszámával bővült a sor: Hamvas Béla: Szellem és egzisztencia, Pécs, 1987 (Pannónia Könyvek); Hamvas Béla 33 esszéje, Budapest, 1987 (Bölcsész Index. Tartóshullám); Hamvas Béla: Silentium, Titkos Jegyzőkönyv, Unikornis, Budapest, 1987 (Vigilia) és az Életünk XXIV. (XXV.) évfolyamának 1987/9. száma. Közös jellemzőjük, hogy mind esszékiadás. Igaz, Hamvas műfaja elsősorban az esszé — és mint kézíratai tanúsítják, a nagy, összetett formátumú esszé —, de eddig a kiadók vagy vélt aktualitásuk miatt jelentették meg esszéit (Világválság), vagy a folyóirat profiljának megfelelő, rövidebb írásait keresték. A mostani kiadványok túlléptek ezeken a szempontokon, igaz a szerkesztőknek meg is volt a lehetőségük, hogy Hamvasot komolyságához és nehéz olvasatához méltón adják ki. Elősegíthették, hogy a különálló cikkek ellentmondásai mögül mind többször felvillanjon az a hihetetlenül egyértelmű, esszenciális állapot, ami felé Hamvas minden eszközzel törekedett. Mint alább látni fogjuk, valamilyen egyértelműség kidomborítását minden kötetben megkíséreltek.

A köteteknek sokféle missziójuk lehetett volna. Az egyik, hogy az életművet reprezentálják. Az 1987-es kiadványok ezt az igényt nehezen elégíthették volna ki, ugyanis a válogatások kivétel nélkül a nyomtatásban már eddig is megjelent opusból származnak. Közismert ugyanakkor, hogy az életmű nagyobbik és talán fontosabb hányada még kéziratok hagyaték. Így a megismeretetés szándéka érvényesülhet csupán, a reprezentativitás — ahogy ez előre látható volt — kevésbé valósulhat meg. A teljes, arányos kép kialakításától még messzebb vagyunk. Ominózus köteteink esetében a kiadói szempontok nem egyformán voltak megalapozottak. Mindegyik mást képvisel. A teljes keresztmetszetet adó „33 esszé”, a Kemény Katalin által sugallt és felügyelt vallomáskötet („Vigilia”), valamint az „Életünk” jól szerkesztett folyóiratszám a maga nemében kiváló és hasznos munka. Nemkülönb a „Pannónia” kiadó könyve, bár inspirátorként ott csupán az esetlegesség működött, — a korábban Pécsen kiadott írásokat közölték újra, a kötetnek mégsem ártott. Azok számára lehet elsősorban hasznos, akik szeretik az érzékletességet a metafizikával összekötő gondolatokat, de nem céljuk, hogy Hamvasval közelebből is megismerkedjenek. „Kötetünkbe Hamvas Bélának azokat az írásait gyűjtöttük össze, melyek 1938 és 1947 között a második világháború körüli évek két jelentős pécsi folyóiratában, a Halasy-Nagy József szerkesztésében napvilágot látó „Pannónia”-ban és a Várkonyi Nándor szerkesztette „Sorsunk”-ban jelentek meg.” [17] — olvashatjuk. Kétségtelen, hogy a barátok, a klíma, a szellemi élet viszonylagos szabadsága mind szimpatikusnak tették Hamvas számára Pécsen. Talán éppen ezért a „Sorsunk” hozhatta le „Az öt génusz”-t megelőző, a „táj—ember—életrend” egységét kifejtő tanulmányát, a „Dél és Nyugat génuszát”-t. Valószínűleg hasonló okokból utazott Pécsre és tartott előadást 1946-ban Martyn Ferenc kiállításán. A „Kierkegaard Szciliában”, „Egy költő apológiája” és a „Levelek a Magyar Hyperionból” bizonyos nagyvonalúsággal a fentiekhez társíthatók. Nem tagadható az sem, hogy az életműben kisebb számban szereplő hazai témák, amelyek itt többségben vannak, speciálissá teszik ezt a válogatást. Igazi érdekességét, mégis, két eddig nem említett írásának köszönheti. A címadó „Szellem és egzisztencia”-ban Hamvas alapos filozófiatörténeti ismeretek alapján tekinti át Karl Jaspers nézeteit. Az egzisztencia eszméjének sokrétű értelmezésével találkozunk Jaspersnél, és észrevehető, hogy Hamvas nem egy esetben a jaspersi fogalmakat



(átvilágítás, válság, egzisztencia stb.) beépíti saját gondolkodásába. Az argumentumok szintjén mégsem azonos, legfeljebb tükrörképe egymásnak a két szemlélet. Durván szólva Jaspers az „egzisztenciáfilozófia” esetében „A transzcendenciára irányuló emberi lét lehetőségeinek elgondolása”-ról beszél, [18] szemben Hamvassal, aki a létezéssel elgondolásból, az ún. tevékeny szemléletből indul ki. „Karl Jaspers filozófiájához a kulcs a termékeny szemlélet volt; ez nyitotta meg a filozofikus élet titkát: rendszer nélkül, alapgondolat nélkül, világnézet nélkül, mégis pozitívan a belső aktivitásban az egzisztenciát átvilágítani.” [19] — írja, saját filozófiájának alapjait is felfedve ezzel. A kötet végén található Kemény Katalin visszaemlékezése, értékelése *Élet és Életmű* címmel. A szerkesztők érdeme, hogy ez az első kézből kapott portré végre megjelenhetett. Hamvas halálának 10. évfordulójára készült, valószínűleg még kéziratos formában befolyásolt néhány későbbi pályarajzot. Ez a több szempontból is alapvetőnek tekinthető összefoglalás az életesemények horizontjára helyezve láttatja a szellemi építményt. A teljes anyag ismeretében megbízhatóan jelöli ki a domináns korszakhatárokat, ezek a hyperion (világválság) időszak, az archaikus hagyomány periódusa és a patmoszi korszak. Legfőbb erőnye azonban hitelessége. Olvasás közben végig érezhető, hogy Kemény Katalin, akit bátran nevezhetünk Hamvas szellemi alkotótársának, annak minden sorát, Hamvas minden reflexét kíváncsian ismeri.

Ütőerő vállalkozást támogatott a Soros Alapítvány. A Dul Antal gondozta „Hamvas Béla 33 esszéje”-i az első átfogó válogatás a szerző műveiből. Külön-külön már minden esszével találkozhattunk, de miután a szerkesztő, valószínűleg terjedelmi okokból, csak a már korábban megjelenteket vette figyelembe, a kötet első sorban Hamvas munkásságának első felét képviseli. Erőnye, hogy a továbbiakban ebből az időszakból minden jelentősebb esszéhez hozzájuthatunk. A szerkesztői munka gondosságára utal, hogy tartalmi, tipológiai szempontból is egymás jól kiegészítő írásokkal találkozunk. Meggyőződésem, hogy Hamvas esszéi tartalmi szempontok alapján több alaptípusba sorolhatók, amelyek az esszéfűzérre összeálló nagyobb formátum létrehozásában (mint amilyen a „Láthatatlan történet”, vagy a „Vigilia” 1987-es kötete) egyformán részt vesznek, ugyanakkor önállóan is megállják a helyüket. Az érzelmi létet metafizikai kapcsolatokba szövő cikkek közül jelentős a „Fák”, az „Esquilinusi Vénus”, a „Levelek a Magyar Hyperionból”, „A Jóisten uzsonnája”, a hagyománnyal kapcsolatos ártértelemezés példái a „Bizánc”, az „Inka kövek”, a „Herakleitos helye az európai szellemiségben” vagy az „Orpheus”, és durva felosztásom alapján a harmadik csoportba sorolhatók a nagy programatikus cikkek, mint pl. a „Természettudományos mitológia”, a „Tudományvallás és vallástudomány”, a „Poeta Sacer”, a „Poetica metaphysica”, a „Guénon és a társadalom metafizikája”.

Hiányolom ellenben Hamvas két hangsúlyos, bár rövid periódusának dokumentumait. A „Sziget”-hez tartozás hónapjaiban, majd a felszabadulást követő pár év alatt figyelme középpontjában a konkrét közösség felé való nyitás áll. A „Sziget”-antológiákban és a 45–48 közötti cikkei alapján erről bizonyosodhatunk meg. Az első esetben a „Szigeti” orientációt mutató az „Írás platonizmusá”-t, vagy a „Nietzsche és a George-kör”-t hiányolom, a másodikban pedig a modern, metafizikai rangra jutott hazai művészetet először értékelő 1945-ös Bartók-tanulmányt emelném ki.

Unikális, izgalmas olvasmányra számíthat a rajongó, ha kézbe veszi a „Vigilia” három hosszabb írást tartalmazó kötetét. Az 1948–49 körüli vallomás-esszék mind Hamvas szellemi önéletrajzában egy-egy aspektusát képviselik. Általuk a szerző alakja először kerül közvetlen emberközelségbe az utókorral. És az utókor először szembesül a „mű”-re vonatkozó — oly ritka — étellel. Erről az életről jelzéseket, legenda-törödelméket sokfelől kaphattunk. Most önként, magáról beszélve mutatkozik meg Hamvas. Persze ezt is hamvasi értelemben kell értenünk. Események, netán történetek helyett nagy

élmények, mámorok és nagy témák keretezik életét, és mindenünnen hiányzik kultúránk meghatározó főszereplője, az én. Mire lelke démonaival élete első felének jeles küzdelmeit megvívta, legyűrve a kilkhort, csirihaut és másokat, személyisége sértetlen alapjaihoz jut. A következőkben életéből csak azt tartja említésre méltónak, ami az énen kívül esik. Az alanyi látásmódot a létezés egészét képviselő logosz, vagy isten változatlan horizontja váltja fel. Ennek a folyamatnak (Silentium), megvilágosodásnak (Titkos jegyzőkönyv) és megvalósulásnak (Unicornis) imája, vallomása, esszéje a könyv.

Miután végigolvastam, úgy tűnt, hogy Hamvas írói működéséhez hasonlóan az életével is határozottan egyvalaminek bizonyítását nyújtja. Mikor ezt megnevezni próbáltam, sok ismert fogalom felmerült, de megnyugtatónak csak egy mutatkozott. Ezt a fogalmat azonban Hamvassal kapcsolatban csak ritkán emlegetik. Hogy megkülönböztessem mai, általános értelemben vett jelentésétől, egy ritkább, más értelmet képviselő alakban írom le: az anthro sophiáról, az emberszeretetről van szó. Ezt a többszörösen kompromittált fogalmat hasonlóképp használom, mint ahogy Hamvas a filozófiát, a bölcsességszeretetet említi. (A szó mindkét tagjának melléndendő, teljes jelentése marad, kizárva a jelzői pozíciót.) A gyakorlatban a sophia nem beszéd, hanem megjelenítés, megidézés. A könyv tanúsága szerint az érzelmi lét, a szépség, a bölcsesség, a szeretet formáinak követése. Hamvas emberszeretetének tárgya — mivel realizálásról, megvalósulásról van szó — nyilvánvalóan nem lehetett individuális vagy karitatív indítékú, de csakis önmagára irányulhatott. Azok a műveletek jelzik emberszeretétét, amelyek saját útját — ennek felismeréséhez a szellem erejét nem keveset használja — az említett formák, harmóniák feltétel nélküli tapasztalásával teszik. Ebből a passzív hajlékonyságból, a hallgatásból született meg élettörténete.

Másrészt, az emberről való beszéd és írás megengedett kiindulópontja is ugyanez, az emberszeretet. Ez az emberi szerep egyetlen értelmese interpretálási módja, amely alapján Hamvas a mítikus múlt történetét kísérli meg feltárni. Hosszabb esszéiben, mint pl. a „Silentium”-ban élete eseményeit az egyetemes lét folytatásaként fejezi ki. A metafizikai események sora így indulhat Henochtól, a „lelkek világának helytartója” történetétől Hamvas reggeli „gyümölcslő”-jének ízekkel, illatokkal teli mámoráig. Ekképp válik a mű és a megformázott élet — az életrajz — is az egyetemes történet részévé.

Az 1987-es év folyóirat-száma volt az „Életünk” Hamvas-száma. Két novellát és az Empedoklész tanulmányt közölték tőle, majd mai tisztelői, köztük Esterházy Péter, Szöcs Géza, és Weöres Sándor invencionált sorai következnek. Végül áttekintő szándékú tanulmányokat találunk benne, többek között Dul Antal, Darabos Pál és Kemény Katalin tollából. Az írások között elszórtan több mint egy tucat fényképen láthatjuk Hamvas, a tiszapalkonvai korszakból, majd a szentendrei kertben és Molnár Sándor kiállításának megnyitóján a hatvanas évek közepén.

Akinek gondolatai így mértékben a személyiség vonzalmából erednek, annak életrajza, fényképe mindig mintha plusz információval bírna a lényegre vonatkozóan is.

A fénykép alapján rejtett belső összefüggéseket vélünk felfedezni, miáltal a látványleírás azonnal értelmezéssé válik. A külsőségek, az esemény végül is valóban viselőjéhez, alanyához idomulva látszik, történik. A tiszapalkonvai képeken — Hamvas ún. nehéz éveiben — fel kell figyelniük a fényképek szereplőjének nyugalomára, amit a gyűrött munkásruha, a „svájci” sapka, a bakancs otthonos viselete is szuggerál. Egyik képen Hamvas a hősrőmű víztárolója partján a fűben ül, nyitott könyvvel az ölében és bölcs nyugalommal tekint a kamerába. Lénárd Sándor egyik Brazíliában írt könyvének mottója jut az eszembe: „Itthon vagyok”. A képek Hamvas empedoklészi, vagy ókori keleti értelemben vett mestervonásait erősítik. Úgy tudom, hogy a számat újra nyomják. Érdemes megszerezni.

Lezárásként: az esszék forgatása közben feltűnik, hogy Hamvas milyen sok metaforáját kölcsönzi a termé-



szeti képekből, hogy a táj harmóniája milyen fontos számára, a szél simogatása, az azúros fény, a tenger hullámainak csendje, a kert . . . Feltűnő, hogy milyen intenzíven érzékeli a környezetét. Magatartása is arra irányul, hogy minél kifinomultabban raktározza el az ingereket, hogy tudatosítsa, átadja magát hatásuknak. Mikor a kommentálók Hamvas életéről beszélnek, többnyire szociális- és magán- vagy szellemi élettörténetét érintik, márpedig Hamvas az életet, a fizikai-szellemi értelemben vett kommunikációs ingerállapot teljességeként fogja fel. Önmaga kinyitása, hogy minden teremtménnyel intenzív együttélésre legyen képes, legalább annyira meghatározza, mint a társadalmi közösségbe tartozás igénye. Életvitele természeti, hyperion faktora ez, amely élettörténetének is meghatározó része. Hamvas érzéki és testi univerzalizmusa, az érzéki tapasztalatok a világban való részesülés feltételét, egyben teljességét adják.

Így válik eszkatologikus kiindulóponttá saját teste és érzékein keresztül szintén csak a test kapcsolhatja személyét a mindenséghez. Csak a kettő együttesen adhatja meg az intenzív beletartozás fokát. Gondolkodása tengelyében is az ilyen értelemben vett konkrét élet, a „megvalósulás” áll: „Az embernek önmagán nem is érdemes dolgoznia. Önmagát nem tudja megmenteni. Csak ha máson dolgozom vagy állaton vagy növényen, annak van hatása rám, mert reám visszacsap.[20] . . . /Ez/ a szellem felszabadító tevékenysége. Nyilván kegyelmi aktus és nyilván egészen személyes. Ebben a dologban itt engem senki sem helyettesíthetne. Ha mégis megtenné, abból amit én tapasztaltam és tapasztalok, semmit sem látna. Tudásban mindenki csak üdvfokához mérten részesülhet. Senki sem tudhat többet, mint amennyire megvalósult.”[21]

Szűcs Károly

## JEGYZETEK

- 1 Hamvas Béla: Apokalyptikus monológ. In: *Hamvas Béla: Silentium*. Titkos jegyzőkönyv. Unikornis. (Vigilia kiadás) Budapest 1987, 112.
- 2 Rainer Maria Rilke: Duinói elégiák. Az első elégia. In: *Rilke versei*. Budapest 1983, 233.
- 3 Németh László: Aranykor és farkasfog. In: *Két nemzedék*. Budapest 1970, 548.
- 4 Hamvas Béla: Beszélgetések. In: az 1. jegyzetben i. m. Budapest 1987, 195.
- 5 Cs. Szabó László: Előszó. In: *Alkalom*. Budapest 1982, 12.
- 6 Balassa Péter: Egy beszédmod körülírása, Hamvas Béla olvasásához. In: *Balassa Péter: A látvány és a szavak*. Esszék, tanulmányok. Budapest 1987, 42.
- 7 Németh László és Kerényi Károly levélváltása. *Kerényi Károly* válaszlevele. Különlenyomat, Válasz 2. Budapest 1935, 12–20.
- 8 Hamvas Béla levele Juhász Gézához, 1937. III. 3. Petőfi Irodalmi Múzeum, Gulyás Pál hagyatéka — az Ady Társaság levelezése —, V. 3761. (1)1–67. jelz.
- 9 Hamvas Béla: *Sciencia Sacra*. Írás és hagyomány. Athenaeum XXVII. 1941, 375–376.
- 10 Kassák Lajos: Két kiállításról. *Új Idők*, 1946. 13. szám. In: *Éljünk a mi időnkben*. Budapest 1978, 383.

- 11 Kassák Lajos: *Képzőművészetünk Nagybanjától napjainkig*. Budapest 1947, 78.
- 12 Pogány Ö. Gábor: A magyar festészet forradalmárai. Budapest 1947, 16.
- 13 Hamvas Béla: *Sciencia Sacra* II. A kereszténység és a hagyomány. Kézirat Kemény Katalin tulajdonában.
- 14 Hamvas Béla: Apokalyptikus monológ. In: az 1. jegyzetben i. m. Budapest 1987, 122.
- 15 Hamvas Béla: Jázmin és olaj. In: az 1. jegyzetben i. m. Budapest 1987, 57.
- 16 Hamvas Béla: Apokalyptikus monológ. In: az 1. jegyzetben i. m. Budapest 1987, 122.
- 17 Hamvas Béla: Szellem és egzisztencia. Jegyzetek. Pécs 1987, 185.
- 18 Hamvas Béla: Karl Jaspers filozófiája. In: a 17. jegyzetben i. m. Pécs 1987, 27.
- 19 A 17. jegyzetben i. m. Pécs 1987, 80.
- 20 Hamvas Béla: Gyümölcsóra. In: az 1. jegyzetben i. m. Budapest 1987, 73.
- 21 Hamvas Béla: Gyümölcsóra. In: az 1. jegyzetben i. m. Budapest 1987, 74.



## GALAVICS GÉZA „KÖSSÜNK KARDOT AZ POGÁNY ELLEN” (TÖRÖK HÁBORÚK ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET) CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

1988. május 17-én került sor Galavics Géza: „Kössünk kardot az pogány ellen” című kandidátusi disszertációja vitájára.

Rózsa György opponensi véleményében megemlíti, hogy: „A felemelt karmában követ tartó daru nem a türelem, hanem az éberség jelképe. (Vö. A. Henkel—A. Schöne: Emblemata, Stuttgart, 1967, 819—821. h.) Az „Invia virtuti nulla via” lémma (szerinte: Az erény útja az igazi út, 44. l.) inkább úgy fordítandó: Az erény számára minden út járható, vagyis az Erény mindent legyőz. S a sárvári mennyezetkép Victoria comes gloria-ként olvasható, rongált felirata csak akkor jelenti, hogy A győzelmet dicsőség követi, ha az „e” kiegészítést a victoria szóhoz illesztjük, nem a glóriához, miként Galavics teszi. (84. l.)

Az Aachen-féle kompozíciók magyar vonatkozásainak pontos meghatározása Galavics disszertációjának egyik legértékesebb eredménye. S a 20. század végi magyar múzeumi szakember némi nosztalgiával állapítja meg: milyen kár, hogy a magyar művészettörténet nem korábban jutott erre az eredményre. Akkor talán az Osztrák—Magyar Monarchia műkincseinek elosztásáról határozó Velencei Egyezmény nem csak két festményt adott volna vissza a sorozatból Magyarországnak. (Vö. A. Pigler: Katalóg der Galerie Alter Meister. Budapest, 1967, 19—20. l.)

A 17. század későbbi évtizedeinek a törökellenes harcra vonatkozó művészetéről Galavics Géza néhány évvel ezelőtt jelentetett meg egy nagyobb tanulmányt, amely szűkebb időhatárok között a disszertáció témájával foglalkozott. (A török elleni harc és egykorú világi képzőművészetünk. Attribúció és műfaj történet. Művészettörténeti Értesítő XXV (1976) 1—40. l.) Mivel az előtűnk fekvő kötetbe a korábbi tanulmánynak csak az eredményei kerültek bele, szükséges lesz esetenként a korábbi szövegre visszautalnunk.

Több magyar arisztokrata követte a költő Zrínyi Miklóst és buzdította a kortársakat őseinek példájával. Jelentős helyet kapott közöttük — többek mellett — az országbíró Nádasdy Ferenc. Az ő sárvári várkastélyának mennyezetképeivel kapcsolatban sikerült Galavicsnak a kompozíciós előképeket meghatározni Antonio Tempesta Aemilius Paulus tetteit bemutató rézmetszetsorozatában. Hosszasan írt korábbi tanulmányában Esterházy Pálnak a családi és nemzeti dicsőséget összeötvöző megrendeléseiről is, amelyek témái között fontos helyet foglal el a vezekényi, 1652-ben vívott ütközet, amelyben a család négy tagja halt hősi halált. Erre vonatkozik Philipp Johann Drentwett ezüstálja a csata képével, amely az Iparművészeti Múzeumba került és Abraham Drentwett Esterházy Lászlót ábrázoló nagyméretű ezüstsobra, amely nem maradt fenn. [1] A 18. század elején Fraknóra megrendült monumentális festménysorozat egyik darabja a Vezekénynél elesett négy Esterházy nagyszombati temetését ábrázolja. Erről a képről írta Galavics 1976-ban: „A temetési menetet ábrázoló olajkép a hasonló témájú H. R. Miller — M. Lang metszetet követi, de csak a menet elrendezésében, és — némi pontatlansággal — a kép feliratában. A festményen a temetési menetet — a metszettől eltérően — a nagyszombati

jezsuita templomhoz vezető topografikus hűséggel ábrázolt utca közepén kanyarog s mind a változatos, ábrázolási típusban is igen ritka utcaképet, mind a halottas menetet perspektivikusan festették meg. Ugyanakkor az olajkép álló formátumú lett s alul, a feliratokat hordozó részt még a négy Esterházy kisméretű ravatalképével is kiegészítették.” (Művészettörténeti Értesítő 30—31. l.) Majd később: „Az ismeretlen festő a kép legtávolabbi pontját, az utca végét lezáró jezsuita templomot és környékét topografikusan híven ábrázolta, amint ezt részben a mai állapottal, részben egykorú metszettel való összevetés bizonyíthatja. Mivel a metszet és az olajfestmény között éppen ez a leglényegesebb, tehát tudatosan váltalt eltérés, joggal tételezhető fel, hogy a fraknói ábrázolásban a változatos, ma már teljesen megváltozott utcakép ritka háztípusaival, tetőformáival a XVII. századi nagyszombati utca eredeti képét őrizte meg. S ebben az esetben ez a kép a legkorábbi olyan hazai ábrázolás, amely nem távolról, vedutaszerűen, hanem belülről ábrázol egy várost.” (Uo. 39. l. 58. jegyzet)

Az elmondottakkal kapcsolatban két megjegyzést kell tennünk. Magyarországi városok utcáinak képe valóban szerepel a 17. század végétől kezdve néhány esemény-ábrázolás háttéréként. Két példát említenék: Fosztogatás Érsekújvár visszafoglalása után francia falinaptáron (Rózsa Gy.: Magyarország 17. századi képe a népszerű francia grafikában. Folia Historica 4 (1976) 47. l.) és azokon a kompozíciókon, amelyek a budai szabadrablást ábrázolják az 1686-os ostrom végeztével (Gy. Rózsa Schlachtenbilder aus der Zeit der Befreiungsfeldzüge. Sajtó alatt). [2] Mindkét esetben külföldi művészről van szó, akinél a helyszín ismerete, illetve hiteles ábrázolása nem magától értendő. Külföldi művészek gyakran saját otthoni környezetüket öröklítették meg magyarországi vedutáikon.

Galavics Géza egy Schmidtner metszetet hoz fel a fraknói festmény hitelességének bizonyítására, ez azonban a jezsuita templom és az előtte elterülő tér hiteles képét megőrizte ugyan, de a feléje vezető utca nem szerepel rajta. S a festő a templom hiteles képét bármelyik Nagyszombatot ábrázoló metszetről átvethette, mivel a templom kiemelkedett a város sziluettjéből és könnyen felismerhető volt.

Sokkal alkalmasabb az összehasonlításra egy 1781-ből származó hivatalos városi kiadásban megjelent rézkarc. (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok. lt. sz. T. 1265. képe: K. Závadvá: Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov, ako ich znázornili rytci a ilustrátori v XVI., XVII., XVIII. storočí. Bratislava, 1974, 309. kép). Ezen a szóban forgó utca jobb oldalán emeletes házak állnak, de a balon — a fraknói képtől eltérően — csak földszintesek. Nem látszik valószínűnek, hogy egy házsort előbb emeletes házakkal ábrázolnak, majd felszázad múlva földszintes viskókkal. Így a fraknói festmény esetében nem lehet szó hitelességről és a magyarországi városok belső képének hiteles ábrázolásaira még várnunk kell a 19. század első feléig. Miért lenne a városkép hiteles, amikor a tulajdonképpeni képtémát, a felvonulást sematikusan, kigyózó sorban ábrázolják. Ennek a megoldásnak nyilván az volt a célja, hogy a



menet minél több részletét minél pontosabban lehessen bemutatni, amint ezt még a 18. század végén elkezdett és a korona hazahozatalát ábrázoló Gelinek—Tischler-féle nagyméretű rézkarcon is láthatjuk.

Végezetül néhány a szerző gondolatmenetének meritumát nem érintő név-elírásra kell a figyelmet felhívnom, szintén az esetleges későbbi kiadásban történő kijavítás céljából. A sokat foglalkoztatott bécsi rézmetsző Lerch keresztnéve Johann Martin és nem Josef, mint Galavics több helyen írja (108, 119, 121. l.) Azt az Orteliust, aki Joris Hoefnagellel barátságban volt, Abrahamnak hívták, Hieronymus a nürnbergi történétíró volt. (29. l. 29. jegyzet) A 129. lapon Durup mint szövómunkás szerepel, aki a Nancy-i manufaktúrában J. B. Martin kardonjai alapján dolgozott volna. Valójában azonban ő is festő volt, aki rövid ideig Nancyban működött.

Galavics Géza munkájában a magyar főúri megrendelések és a felszabadító hadjáratok grafikai visszhangja után röviden áttekinti a hadjáratokban részt vevő hadvezérek és családjaik a 18. század első évtizedeiben megvalósított megrendeléseit is. Savoyai Jenő herceg tudományos igényű csataképei éppen úgy szóba kerülnek itt, mint a törökökkel kapcsolatos épületplasztika és épület-szimbolika és ezzel a propaganda szolgálatába állított művészet teljes spektruma kibontakozik előttünk.

Összefoglalva: a disszertációt a magyar művészettörténeti irodalom komoly nyereségének kell tartanunk. Már közelítmódjára, témaválasztása is újszerű, a művészet és politika kapcsolatának ilyen mélységű fejtegetésével a régi magyar művészet történetében eddig nem találkozottunk. A szerző műalkotásokkal foglalkozik, de azokat komplex módszerrel dolgozza fel, történeti dokumentumként értelmezi. Széles körű anyag- és irodalomismeretére támaszkodó következtetései megalapozottak.

Várkonyi Ágnes opponensi véleményéből: A „Köcskű kardot az pogány ellen” a maga nemében úttörő vállalkozás. Kitűnő munka. Magas tudományos színvonalon szélesebb körű társadalmi érdeklődés kielégítését is szolgálja. A Buda visszafoglalásának háromszázadik évfordulójára megjelent művek között azért is kiemelkedő, mert noha a szűkebb szakma körénél jóval nagyobb olvasóközönségre tekint, dokumentációja megfelel a legszigorúbb tudományos követelményeknek. Ezt azért is érdemes megemlíteni, mert a történettudomány kutatási eredményei riasztó méretekben kezdenek áldozatul esni nehézségekkel küzdő könyvkiadási viszonyainknak. Összességében a munka témája, módszere, átfogó jellege miatt, jól megalapozott részleteredményeivel és további vizsgálatokra ösztönző jellegével is, jóval többet érdemel, mint szokványos javaslatot a kandidátusi fokozat odaítélésére. Ha pedig a következőkben kénytelenek vagyunk talán át is lépni a kandidátusi viták iratlan szabályai szerint kimért opponensi vélemények kereteit, az elsősorban azért történik, mert a mű súlyos elméleti megállapításával kényszeríti behatódó vizsgálatra a történetészt.

Ez az elméleti megállapítás a mű célkitűzésével van szoros összefüggésben. Galavics úgy határozta körül vizsgálatai körét, hogy csak azokat a műveket vette fel, amelyek — az ő szavaival élve „általánosabb érvényű mondanivalót” hordoztak (8. l.). Miben áll ez az általánosabb érvényű mondanivaló? Többször megfogalmazza — „a török elleni harc példája”, „buzdítás a török elleni harcra”, „a török ellenes harc példáját felmutató program” (57., 60., 80., 116., 134. l.). De mert — nagyon helyesen — nemcsak a harci cselekmények ábrázolásait veszi fel gyűjteményébe, hanem követjárások, békekötések, diadalmenetek, politikai akciók képi megfogalmazásait is, ha azok a török problematikához kötődnek, a „török elleni harc” helyett a könyv tárgyát átfogóbban jelzi „a 16–17. század török-élménye”, vagy „török politikája” gondolatkör. Ezzel vág össze a Kandidátusi értekezés téziseiben olvasható elvi célkitűzés:

E műalkotások — szögezte itt le — eleven aktualitást hordoztak „a török elleni harcra buzdítottak”, s a lényeg „mivel a török elleni harc kérdése szinte mindig politikumot hordozott, a műalkotások képi jelentését a poli-

tikai gondolkodás rokonjelenségeivel összevetve is értékelnünk kellett.” (2. l.) Az értékelés elvi és gyakorlati eredményét már a mű bevezetésében elvi szinten megfogalmazta:

„A bemutatandó művészeti alkotások hosszú sora bizonyítja, hogy a képzőművészet is érzékenyen reagált a kor eseményeinek és politikai fordulatainak kihívásaira, még akkor is, ha a műalkotások elemzéseiből kirajzolódó összképben a hangsúlyok nem mindig oda esnek, ahova például az irodalomban, vagy a politikát közvetlenül szolgálni vagy befolyásolni kívánó műfajoknál” (7. l.) (az opponens kiemelése).

Az itt „hangsúly-eltolódás”-nak nevezett jelenség azonban sokkal nagyobb horderejű. A könyv gazdag anyaga és a részletek elemzései gyakorlatilag és összességében koncepcionális töltést adnak annak a megállapításnak, hogy a művészeti alkotások általánosabb mondanivalói nem esnek egybe a másfél évszázadbéli nagy magyar politikások és magyar írók eszméivel. Nevezetesen: a „török-élmény” mint politikum, a képi kifejezés, a művészet nyelvén csak a Habsburg kormányzatban, továbbá a külföldi hadvezérek nevéhez fűződő alkotásokban és az ország nyugati felén a magyar főúri reprezentációban tűnik elő. A magyarországi megfogalmazások főleg az ellenreformáció ösztönzésére, a jezsuiták segítségével születtek. A magyar mecenatúra jóvoltából ugyan kvalitásban kimagasló művek is létrejöttek, de ez a vonulat 1670 után megtörik (99. kkl.), majd éppen az oszmán hatalom összeomlása idején teljesen elhalványul, vagy végleg eltűnik (113. l.). Tehát a komplex értelemben vett „török-élménynek” a látvány és gondolat összefüggésében történt megfogalmazásából csaknem teljesen kima- rad a magyar politika és a magyarországi társadalom igen nagy része. Az ország protestáns fele talán egy-két kivételtől eltekintve szóba sem jöhetett. Erdély a 15 éves háború némely vonatkozásán kívül ugyancsak teljesen hiányzik. Ez annál súlyosabb, mert az Erdélyi problematika a Habsburg udvari művészetben, Hans von Aachen műveiben magas művészi színvonalon kap egyfajta politikummal összefüggő ábrázolást. A másik oldal, a Báthory névhez fűződő ábrázolások Egidius Sadeler Báthory Zsigmond képmásán kívül (24. kép) kimaradtak. A magyar főúri és katolikus mecenatúrához köthető ábrázolások értelmezéseiben ugyancsak hiába keressük az erdélyi utalásokat. S végül a legfőbb gondom: amíg a Habsburg udvari művészet alkotásaiban az államérdek, a birodalmi érdek, sőt a középkori magyar királyság képzetéhez fűzött dinasztikus érdek is gazdag variációkban jut kifejezésre, addig a magyar főúri kezdeményezésből született alkotásokban, az elemzések szerint, az önálló magyar államiság gondolata alig érzékelhető, az országegység képzeete nem kap hangsúlyt, talán még kifejezési formát sem. E magyar művek eszmei jelentései többnyire a családi szférákban fogalmazódnak meg (síremlékek, ősgalériák, portrék), vagy olyan túl általános, korfölköti mondanivalót hordoznak — állapítja meg a szerző —, mint a kereszténység védelme, a hősi halál nagyszerűsége, az uralkodó iránti hűség és hála, a hősök ünneplése. Országos, államhatalmi szinten a királyság és a fejedelemség egységét kifejező műveket még a harmadik rész igen gazdag magyar anyagában sem mutat ki a gondos elemzés. A tézisek megfogalmazása szerint is a magyarországi művészet gazdag anyaga a magyar főúri társadalom „országvédő szerepkörét” hangsúlyozza csupán, s úgy kapcsolja össze a török harcokat az addigi „nemzeti múlttal”, hogy ahhoz a „hazai ellenreformáció” és a jezsuita rend adott „mintát és példát”. (5. l.)

Galavics tökéletesen tisztában van elméleti megállapítása koncepcionális súlyával és két okkal magyarázza. Egyrészt a művészeti alkotások mechanizmusából, belső törvényeiből vezeti le, másrészt történeti érvekre hivatkozik.

Az első: a műalkotás idő és pénzigényes, útja hosszú és kanyargós a megrendelőtől a programalkotáson át a művészi teremtésig. Ez vitathatatlan, de — amint majd utalok rá — az elit kultúra és a tömegkultúra képviselője még nem válik el élesen egymástól. A vizuális motívumok, képi toposzok oda-vissza vándorolnak.



A másik, sokkal súlyosabb magyarázat a történeti érvek csoportja. A magyar királyi udvar összeomlott. A magyar nemesi tudatban az öskultusz, a politikában a széthúzás, a megosztottság, az uralkodótól függetlenedni akaró igény (99. l.) dominált. Továbbá: „a protestáns álláspontnak Magyarországon nem volt képzőművészeti reprezentációja” (73. l.), a magyar nemesség döntően sérelmi politikát folytatott, ezért nem lett 1670 után többé kezdeményezője a török elleni harcnak, eljelentéktelenedett, vagy a török oldalára szorult (113–114. l.). „Az erdélyiek . . . nem ismerték fel, hogy a török csillaga lehanyatlóban van . . .” (113. l.). Ezek a kiragadott mivoltukban talán egysíkúnak tűnő, és részleteiben sok igazságot is tartalmazó érvek egyértelműen bizonyítják, hogy Galavics nagy gonddal összeválogatott történeti érvrendszerével egybehangzó megállapításra jutott.

Nekem eredendően ezzel a történeti érvrendszerrel van vitám. Ez ugyanis még a régi történetírás beidegződéseinek lecsapódásait őrzi. Sarkított megfogalmazásban azt a felfogást, amely kizárólag a Habsburg-pártiság kontra török-barátság, vagy a török-ellenesség kontra Habsburg-hűség szélsőségeiben ábrázolta a magyar történelmet. A magyar főurak és nemesek politizálását az egyéni szociális érdekvédelemmel azonosította, amely kimerült családi dicsőségük ápolásában, országvédelmi hadi tettekben. Politikájuk sem több, mint a rendi sérelmek orvoslása, vagy a régi érdemek fölhánytorgatása. Politikai kultúrájuk az uralkodó iránti hűség, a kardcsörtető vagy nagylelkűen elvérző magyar vitézség korfölötti eszméi körül forgott. Erdélyt, mint protestáns és török vazallus országot a török háborúkban leírták, vagy a Habsburg katonái hódítás önmaga gyengeségéből következő áldozatának tekintették.

Ezzel szemben az újabb kutatások eredményei nagyobb egységben, mélyebb összefüggésekben és árnyaltabb politikai kultúrájának mutatják e másfél évszázad történetét. S ezek az eredmények éppen Galavics könyvének súlyos mondanivalójával összevetve sem elhanyagolhatók.

Az újabb kutatások azt bizonyítják, hogy Mohács másfél évszázadának nagyra kihívása a királyságbeli és erdélyi társadalom számára sem a pusztá török elleni harc, hanem ennél jóval több volt: a magyar államiság megőrzése, átmentése, fejlődőképségeinek biztosítása. A magyar politikások a királyságbeliek és erdélyiek, protestánsok és katolikusok, ennek a célnak alárendelve élték végig koruk török élményét. A politikai cselekvés pályáit, alternatíváit, a földrajzi adottságok és az európai hatalmi viszonyok változásai legalább annyira meghatározták, mint a koronként eltérő történelmi lehetőségek. Így a védekezés követelményei, a keresztény és oszmán erők egyensúlya, a kivárásos politika, az oszmánok benyomulása Váradig és Érsekváráig, majd a török hatalom hanyatlásából levont következtetések a cselekvésre is az egykori ország keleti és nyugati végein más és más lehetőséget nyújtottak. Az elpusztult királyi udvar feladatkörét nyugaton a nádori, országbírói, érseki, báni udvarok vették át, Erdélyben a fejedelmek vállalták nagy tudatossággal. S bár a fejedelemség a kor nemzetközi szabályai szerint önálló állam volt, Orteliusz már így ábrázolja Világtérképén (1570), s az Oszmán hatalom vazallus államainak rendszerébe is beletartozott, fejedelmi és magyar főméltóságviselők egyaránt mindvégig a másfél évszázadon át változatlanul a magyar korona tagjának tekintették. Erdély is *títkos* tagja lett a török-ellenes nemzetközi szövetséget és támadó háborút kezdeményező és Zrínyi nevével fémjelzett nagyszabású politikai mozgalomnak, (1650–1664) és két fejedelem vesztette életét a török elleni harcban.

Számolt a török kiűzésével Bocskai és Pázmány, Bethlen a nagyszombati megegyezés titkos záradékába foglalta, I. Rákóczi György nemzetközi török-ellenes szövetséget kezdeményezett, II. Rákóczi György kardját ajánlotta fel IV. Ferdinánd császárnak a török ellen. Majd Thökölyt is állampolitikai megfontolások vezették — állapította meg Benczédi László —, s 1670 után ő az első, aki először felveti a török kiűzésének eszméjét. Az 1679. évi híres Memoriale tanúsága szerint — leszó-

gezte a Habsburg kormányzattal összefogva „mi magyarok lennénk azok, akik a töröktől visszafoglalnánk a hazát”. Az Oszmán hatalmat visszaszorító háborúban a királyság és Erdély társadalma a lakosság lélekszámához viszonyítva mindvégig erejét meghaladóan vett részt fegyverrel, munkával és anyagiakkal. Teljes tudatában volt — a közvélemény szintjén is — a történelmi fordulat jelentőségének. Thököly kétségbeesett kísérleteinek, hogy hadseregével együtt a Szent Liga befogadja tagjai közé nemcsak nagy dokumentumanyaga, hanem képi lecsapódása is van (1682, Köpeczi, 6. sz. kép). Erdély-témánk összefüggésében különösen lényeges — hajlékony politikai kultúrával, sőt politikai áldozatokkal jártul hozzá az országegység részleges megvalósításához.

Úgy véljük, Galavics a képi ábrázolások politikai gondolatait kutatva lényegében — Braudel igényeivel él —: „igyekszik végre a felületi tények alá hatolni, a legendák és a retorika csábításai után elveti a józan észnek álcázott empirizmus ma különösen csábító kábítószereit”. Ezért is különös szigorral kell feltennünk most már önmagunknak is a kérdést, vajon Galavics újszerű vállalkozása, elemző módszere révén elénk tárt problematika milyen összefüggésbe hozható a másik, újabb történeti érvrendszerrel.

Sietek leszögezni, Galavics ezekből néhány részletet hasznosított. Más részük saját hibáján kívül nem jutott el hozzá. De a lényeg mégis az, hogy összességében a történettudomány nem adott elegendő segítséget és támogatást úttörő munkájához. Nincs korszerű Báthory István, Báthory Zsigmond monográfiánk, Nádasdy, Wesselényi, Széchényi György monográfiánk, Pázmányról az irodalomtörténészek és a hazai és külföldi egyháztörténészek meglepő új ismereteket tártak fel, ezek történettudományi értékelése késik. Az Erdély-kutatás újabbban szép eredményeket ért el, a mentalitástörténeti vizsgálatok gyerekcipőben járnak, de az utánpótlás gondja mindenütt nyomasztó. Tehát nem is Galavicsal van vitám, mint inkább az ő szempontjai alapján önmagammal, amikor kollegáim és némileg a magam kutatási eredményeit a „Kössünk kardot az pogány ellen” elméleti hozzáadékaival összevetem.

Vizsgálataink első csoportja Galavics kiválasztási rendszeréhez és kutatási programjához kapcsolódik.

Messzemenően egyetértünk vele, hogy felőle a Habsburg udvari művészetet, a török háborúkat sokat áldozó német fejedelmi központok, osztrák és cseh hadvezérek műpártolásából született műveket, hangsúlyozva az itáliai és németalföldi hatásokat is, az európai művészet értékrendjében minősíti a magyarországi alkotásokat. Teljesen igaz van: „a hazai művészet nem térhetett ki az európai művészet elementáris hatása elől . . .” (55. l.). De mert a művek politikumára, az általánosabb mondanivalóra figyel, hiányoljuk a magyar politika nemzetközi vonatkozásait. A királyságbeli és erdélyi magyar politikások soha nem hitték, hogy Magyarország vagy akár a Habsburg birodalom egymagában eredményesen szállhatna szembe az Oszmán hatalommal. A magyar politikában — projektumok, opiniók, követi instrukciók tanúsága szerint — jól kirajzolódik a 16. de főleg 17. századi török-élmény nemzetközi koordinátája. A hazai nemzetközi szövetségtervek mindvégig — Báthory Istvántól Pázmányon át Zrínyiig — úgy számolnak, hogy a pápa, Lengyelország, Velence alkotja ennek a magvát a Habsburg kormányzattal együtt. Franciaország pedig a Rajnai szövetségen át, vagy a pápaságon át kapcsolódik ideig-óráig hozzá. Úgy véljük, ennek messzemenő konzekvenciái vannak a hazai művészi megfogalmazásokra vonatkozóan is.

A történész elismeréssel nyugtazza a könyvben a lepantói csata két képi megfogalmazását: Martino Rota néhány metszetét és a győri oltárképet. Annál kevésbé érti, hogy miért maradt említés nélkül például Zsámboki János munkája, Lepantó ünneplése 1572-ben (Arcus aliquot Triumphalis . . . 1572 Antwerpen). Annál is inkább, mert ennek gazdag metszetanyaga, szimbolikus rajzaival nyomom kísérhető a hazai politikai irodalomban, sőt az Obsidio Sighetiana elvont eszméinek képi megfogalmazásaiban is. Legutóbb Zimányi Vera ismertette



Lepantó-könyvében (Móra, 1983) Zsámboki művét, de ez az eset is bizonyítja, hogy az ismeretterjesztésbe szorult történettudomány eredményei szélbe szórt szavak, tengerbe zúdított gyöngyök. S vajon a lepantói csata-ábrázolások — Veronese monumentális művei, s a metszetek kompozíciói a küzdelem kétszintű földi és égi megjelenítése nem hatott jobban a hazai ábrázolásokra? S ha a német katonaság megrendelésére készült győri oltárképet sem lehet egyértelműen csak a hazai határok közé zárt ellenreformációhoz kötni, amelyre Galavicsnak nagyon helyesen több utalása is van (76. l.), nem érvényes ez más alkotásokra is? A magyar politikusok mindvégig számoltak a pápák, Velence, Lengyelország, a német fejedelemség, sőt az egész keresztény világ török-élményével. A magyar főurak és egyházi főméltóságok gyakran megfordultak Lengyelországban, járták Velencét és Rómát. Pázmány Bécs és Róma élménye a 15 éves nemzetközi török háború élménye is, s közsímt, hogy a 17. század nagy kastély-építtető főurai olasz mesterekkel dolgoztattak. Tehát a képi toposzok, vizuális élmények általános, eszméi mondanivalóinak is internacionálisabb áramlásával számolhatunk, mint ahogy a könyvben olvasható.

Galavics kutatási programjának másik fontos meghatározója, hogy nincsenek műfaji kötöttségei. Legkülönbözőbb műfajokat ölel fel a monumentális freskótól az érméig. Az oltárképektől a török fejletaposó vítézzel díszített kettős serlegig, síremlékekig, metszetekig, könyvvillusztrációkig, kalendárium címlapig sokféle művet volt képes közös gondolati nevezőre hozni. Ez önmagában is nagy teljesítmény. A minőség, a reprezentáció döntő szempont vizsgálataiban, de felvett dilettáns művet (Ruda János Esztergom ostroma 1594-ben), tömegtermékeket is, mert vizsgálati célja több volt, mint hogy a műértéket, vagy a pusztá tájékoztatást regisztrálja. Ezért is nagyon sajnáljuk, hogy kimaradt a képi ábrázolás néhány műfaji csoportja. Ezek: a címerfestészet, az erdélyi ötvösművészet, fegyverművészet, templommennyezet-festészet, a térképek metszetei. Talán a kárpitok sem kapták meg még az őket megillető helyet. Tágasabb műfaji vizsgálat ugyanis Galavics úttörő koncepciójában a még üres területek kitöltéséhez nyújthat anyagot. Amint említettem már, erős szociológiai kötöttségekben minősít, megrendelő, program és befogadó közeg összefüggésében értelmezi az általánosabb mondanivalót. A címerrajzok révén ablakot lehetne nyitni a vitéző rendre, a királyságbeli és erdélyi katonaságra, a kis- és köznemességre, sőt még a parasztkatonaság tömegeire is. A várkatonaság egyetlen vonatkozásban került be a könyvbe, a német katonaság rendelte meg a lepantói csata említett oltárképét. Vajon a másik két Lepantót ábrázoló oltárkép, a váci és a kisoroszi, nem esetleg magyar naszádoskatonák megrendelésére készült? Galavics Thurzó György grófi diplomájával kapcsolatban említi a címerképekben megjelenő „török — magyar párvíadalkot”, de le is szögezi: „Ezzelkel... lévén a címerkép egy más jelképrendszer része, nem foglalkozunk” (142. l., 128. j.). Értem meggondolását, de kutatói programjában itt mégis következetlenséget érzek. Hiszen a címerek idevágó képei — pl.: Radák család 1514(!), Gévy Lukács 1540, Vadas István 1606, Lázy János 1721 címerképei: török fej kardra tűzve, felmutatva, lábát legyőzött törökön nyugtató vitéz, törököt átdőfő vagy tűző lovas stb. — nemzetközi képi toposzok, jelen vannak kvalitásos lengyel, osztrák műveken (a szentgotthárdi csatát ábrázoló fogadalmi kép, 1665, a Pálffy-serleg), igényesebb metszeteken is, nem beszélve például a Birkenstein-féle geometriakönyv képeiről. Ha pedig tudjuk, hogy a Wesselényi tiszteletére készített tészislap háttérarajzában a kardra tűzött török fejét felmutató lovas társadalmi vonzatú ábra, mert Wesselényi nádor ekkor, 1663-ban a felső-magyarországi várak katonaságát kell hogy megszervezze a támadó török háborúra, amint ennek sok írásbeli dokumentuma van, további következtetésre juthatunk. Emellett a katonai érdemekkel szerzett nemesi címer az alsóbb társadalmi rétegek szintjén reprezentatív jelentőségű és erkölcsi érték kategóriákat hordoz, s ez a végvári vitézek leveleinek garmadájaival

és a történeti érvanyaggal is igazolható. Hiszen a könyv remekül megválasztott címével kiemelt idézet sem egyszerű harci felszólítás. Visszahelyezve szövegkörnyezetébe, politikai összefüggéseibe ennél sokkal többet fejez ki. A kor nemzetközi jelképrendszerében a kard, a sisak, a páncél általánosabb jelentést is hordoz. Kösd fel a kardod, öltözz páncélba, vedd fel sisakodat azt is jelenti a kor asszociációs szintjén, hogy vérted fel országodat, szállj érte háborúba, vezesd ki népedet a bajból, vidd virágzó állapotba hazádat.

Végül: Galavics kutatási programjában alapkövetelményként tűzte maga elé, hogy megragadja a korabeli emberek képzettségének mechanizmusait. Ez valóban elengedhetetlen ahhoz — amint a nemzetközi irodalomból közsímt és amint magam is többször hangsúlyoztam már (1980, 1985, 1987) —, hogy ne mai elképzeléseinket vetítsük vissza a múltba. A különböző korszakok asszociációs struktúrái racionális kutatásának már megvannak a jól kidolgozott módszerei, segédkönyvei. Igaz, a hazai művelődéstörténet kevésbé élt meg ezekkel, de Galavics valóban mesteri fokon operál művében a kereszténység, az antikvitás képábrázolásainak emblémaival, és jól felhasználja a haditőrőféak, címerek, állatképek stb. szimbolikus jelentésváltozásait. Ha bevontá volna az imént említett műfaji csoportokat is, megnyílna az eddig zárva maradt világ, Erdély és a protestáns társadalom. Tudjuk, hogy a kor gondolkozási mechanizmusában a vizualitásnak még nagyon nagy szerepe van, az elvont fogalmakat, eszméket képekben fejezi ki. Így a térkép sem csupán tájékozási eszköz, hanem eszméi jelentést is hordoz még. Példák erre Ortelius Világtérképének ószövetségi és más ábrái. És egy hazai forrás: Magyarország eddigi ismereteink szerint első tájtérképe, a Tiszántúl, Joannes Jansonius kiadásában 1658-ban megjelent térképe, ezen a kartusban figyelemreméltó metszet látható: Keresztet tartó páncélos vitéz és kihúzott karddal török katona, a török oldalán pedig letipart keresztények és égő házak. A térképet ismertető Plihal Katalin megállapítása szerint a kezdeményező Borsai Ferenc (inkább Borsáti) lehetett, aki a Jansonius nyomdában készülő katekizis fordításában is részt vett. Ha meggondoljuk, hogy 1658-ban török csapatok dúlják Erdélyt és a Tiszántúlt térségét, II. Rákóczi György Erdély határán harcol a budai pasa seregeivel, Borsai a Rákócziak embere, akkor ez a térkép azonnal általánosabb jelentést nyer. Zrínyi pedig éppen ekkor, 1658-ban veti papírra legfontosabb sorait Erdélyről: „elveszett az ország karja, Pannónia jobbja, sőt a keresztény országok pajzsa Erdély... földült városokat, templomokat látni ott” „De ó jaj, már a szomszédban ég Ucalegon háza”. Mintha csak a térképen látható metszet magyarázatát olvasnánk. S ez az általánosabb jelentés szoros összefüggésben van a politikai művekből ismert tényekkel: Rákóczit a királyság magyar főméltóságviselői biztatják, ha harcba száll a török ellen, kirobbanthatja a nemzetközi török-ellenes háborút, példájára hivatkoznak az európai segítséget kérők, és Lipót császárt a protestáns német fejedelmek azzal a feltétellel választják meg német római császárnak, hogy segítséget nyújt Rákóczinak és támadó háborút indít a török ellen.

A fegyverművészet képi ábrázolásai arra intenek, hogy a protestáns és katolikus világ képi látásmódja, képi fantáziája között éppen a komplex értelemben vett török-élménnyel ragadható meg legjobban a természet-szerű különbségek mellett mindig meglevő azonosság. Kardpengékre, díszes szablyapengékre, lándzsahegyekre, puskagyakra, löportatókra mart ábrák, vagy a kard-markolatgombok, keresztvasak, ágyúk és főleg a pajzsok domborművei — antik jelenetek, állatszimbolikák, harci jelenetek — szerte Európában a kor egységes képi világára és reprezentációs igényeire utalnak. Magyarországon a katolikus Győrben (1626) a vár ostromát, magyar és török csapatok harci jelenetét, páncélos vitézt és török basát vésett nyílván katolikus megrendelőjének igényeit követve a puszkatusra a puszkaműves. Az ellenreformáció lázában élő Kőszegen (1670—1673) a puszkatusra Kőszeg ostromának rajza és Ovidius Metamorphosisának egyik jelenete került. Vajon meg tudjuk



mondani, hogy a kardvasakon a nap, hold, csillagok képei, a Patrona Hungariae rajza, vagy a Paris ítélete jelenetei — Venus ruhában és ruha nélkül —, a kardmarkolatgombokon a sárkányfej, kutyafej katolikus vagy protestáns tulajdonosokra utalnak? Az viszont igaz, hogy a sárkány a 17. században a sárkányölő szent György, s a török képzetét hordozza — gondoljunk a Török Áfium ismert sorára: „látok egy rettenetes sárkányt...” Bizonyos, hogy az antikvitásból vett jelenetek, a kárpitokon ábrázolt bibliai és ókori történetek a nemzetközi gondolati kincs színvonalán, de a hazai valóság szorításában török-élmény asszociációkat nyernek.

A szakirodalomból jól ismert öreg Zrínyi Miklós Mars és Venus domborművű pajzsa. Nyilván a 16. századi domborműves pajzsok (V. Károly császár Medúza-fejes pajzsa 1541, az augsburgi Medúza-fejes pajzs 1555) rokonságába tartozik ez ezek a pajzsok majd mint rajzok feltűnnek a Mars, Jupiter, Herkules alakjában triumfáló Lipót császárt dicsőítő metszeteken is. A nemzetközi gondolatrendszerben a Zrínyi-pajzs — ábrajelentése még a humanista neoplatonikus filozófia értelmezéséből következik. Korszakunkra vonatkozóan Rubens egyik (1630-as évek) Gombrich által idézett levele ad félreérthetetlen tájékoztatást. Ebben a levélben A háború borzalmait címet viselő festményének szimbolikáját magyarázza meg. Mars tehát a háború, a nyers erő, Venus a termékenység, a béke, a humanitás, a teremtető erő szimbóluma. A magyar politikában alapelv, hogy csak a török kiűzésével, az országegység megteremtésével köszönthet be Magyarországon a rég óhajtott béke. A háború és béke nemzetközi szimbolikája így a magyar politikai írásokban és irodalmi művekben a török-élménnyel telítődik.

Más oldalról világítva meg ugyanezt a jelenséget a „Trójai háború” kárpitsorozat erdélyi és királtságbeli főúri udvarokban egyaránt megvolt, Nádasdy a Mauzoleum bevezetésében a trójai háború példázatából jut a hazai török háború szituációjának exponálásáig. A Cyrus király néma fiának megszólalási jelenetét ábrázoló kárpit Apafi erdélyi fejedelem udvarában, kivált, ha olvasták Busbequius, vagy a Török Áfium kezdő sorait, nyilván a töröknek kiszolgáltatott magyarság asszociációját is sugározhatta.

Talán ennyi is elegendő érzékeltetni, hogy Galavics kutatási programja nem zárja ki a lehetőséget, hogy a korabeli török-élmény képi világát és az irodalmi megfogalmazásokat jobban közelítsük egymáshoz. Ez csak a nyugat-magyarországi elitet, hanem a társadalom szélesebb köreit vonjuk be a török-élményhez kapcsolódó általánosabb jelentést hordozó képi kifejezések befogadói közé. Galavics maga is hangsúlyozza a reneszánsz és barokk kultúrában az ókori hősök alakjában megjelenő heroizáló gesztusokat. Az írói, politikai művek egyértelműen bizonyítják, hogy a Magyar Mars a végvári katonaság gondolatvilágában sem más, mint Esterházy Páléban, vagyis Zrínyi.

Ezek után befejezésül néhány példával azt szeretném megvilágítani, hogy az országegyesítés, az önálló államiság átmentésének programja nemcsak a politikai kultúrában, hanem a korszak képi ábrázolásaiban is kimutatható.

Ennek a magyar politikai kultúrának van két fontos eleme. Az egyik a folyamatosság. A másik az egyenlőtlen erőviszonyok következtében bemérhetetlen, vagy rosszul bemért reális lehetőségek rendkívül gyors változása. Galavicsot mindkét probléma foglalkoztatja.

A mohácsi csata emlékérmével, Fuessl Kristóf alkotásával kapcsolatban elmondja, hogy ezután százötven évig nem akadt hazai éremművész, aki a török háborút választotta volna éremábrázolás témájául. Fuessl kompozícióját csak 1686-ban Nürnbergben fedezik fel újra, másolják le és viszik a közönség elé. (13—14. l.) Ezzel szemben bizonyos folyamatossága bizonyítható: Rákóczi László az 1650-es években alakíttat áz egy, a 16. századból származó kancsót úgy, hogy hasára, a virágdíszek közé három, a mohácsi csata emlékére vert érmet forrasztatott. (A Kézepkori és Kora Újkori Tanszéken folyó kutatások: Horn I.: Rákóczi László a magyar történeti

ötvösműkiállítás lajstromából.) Melyek voltak ezek az érme, nem tudom. De az 1650-es évek politikájában a Mohács-élmény, mint az elveszett és a visszafoglalandó ország szimbóluma, meghatározó. A verekényi csatában elesett négy Esterházy temetésén a halotti beszédek, a 26-os szám erőszakolt hangsúlyozása (Kovács Sándor Iván), sőt 1652 reneszánsz számjártéka (1652—1526) a mohácsi csatára utalnak. Én úgy látom, hogy ez a temetés 5 ezernyi résztvevőjével a török-ellenes nemzetközi szövetségrendszer, s a támadó háború megindítását követelő magyar politikai mozgalom nagyon hatásos tömegdemonstrációja is volt. A képi megfogalmazások, amellyeket Galavics könyvében első ízben olvashatunk részletes elemzésekkel bemutatva, ugyancsak erre utalhatnak.

A gyors politikai változásnak áldozatául eső műalkotás példájára Galavics Géza bravúros bizonyítékot hozott az árpási Köpenyes Madonna kép bemutatásával.

Mivel az árpási plébániatemplom oltárképének keletkezési időpontját illetően véleményünk (1975 óta) eltért, tehát óhatatlanul is elfogult lehetek, illendő kicsit részletesebben foglalkozni vele. Ismeretlen festő művészeti-egészen kiemelkedő alkotása. Előtérben a pápa áll, háttal a kép nézőinek, vele szemben egy csoport, Lipót császár, egyházi és magyar főméltóságviselők és szerzetesek, fölöttük a Madonna, feje fölött puttók tartják Szent István koronáját, s köpenybe bugyolálva a gyermek és a puttók mutatják Magyarország térképét. Galavics megállapította, hogy a csoport alakjai „a magyar feudális társadalom vezetői”, portréjuk nagyrészt azonosítható — Nádasdy, Wesselényi, Zrínyi Péter, Szélepcsényi és mások, a megrendelő valószínűleg Széchenyi György győri püspök. Szerinte a kép 1666—1667-ben készült, a vaskvári béke után.

Véleményem szerint ez a hagyományos Patrona Hungariae kompozíció a művészi megfogalmazás szintjén akkor sem születhetett a vaskvári béke után, ha elfogadjuk Galavics értelmezését. Eszerint a „térdeplő alakok Máriának ajánlják fel az országot”, nála keresnek menedéket a legégetőbb veszedelem, a török veszedelem elől, „erre utal a földiek és az égiek között... a megbilincselte rab is”. Széchenyi ezzel a képpel az ország megmentéséhez ajánlotta „a maga ’modelljét’, amely a különböző rétegek és csoportok összefogását sugallta”. (99. l.) Ha így van, sem keletkezhett a kép kompozíciója 1666—67-ben, mert Lipót már békét kötött Istambullal, s 1666 nyarán Wesselényiek döntöttek róla, hogy évi adóval nyernék nyugalmat a töröktől.

Mi azonban úgy látjuk, hogy a képnek más jelentése van. Az országot nem ajánlhatják fel a Boldogasszonynak, mert már fel van ajánlva. Másutt sem látjuk sehol, de elképzelhetetlen is, hogy Szent István király felajánlását bármelyik uralkodó megismételhetné. Lipót a német-római császári koronát viseli és páncélt öltött, sem ő, sem környezetének egyetlen tagja sem kulcsolja imára kezét. A császár a balján álló magyar főúr kardja markolatját fogja. Tehát háború van. A kép kompozíciója az én értelmezésem szerint az, hogy a császár és a magyar főméltóságviselők — a nádor, az országbró, a horvát bán, a kancellár, az érsek a pápa elé járulnak, nem térdelnek, állnak és láthatóan senki nem imádkozik. Ez tehát a magyar főméltóságviselők mozgalma belül az 1658—1664-es évek diplomáciai akcióinak valamelyikével hozható kapcsolatba, amikor is a pápához fordultak, hogy munkálkodjék a török-ellenes nemzetközi szövetség, a kereszténység összefogása, Magyarország megmentése érdekében. De hogy ez pontosan melyik, azt nehéz lenne megmondani. Nem valószínű, hogy Nádasdy 1665 eleji római útjához lehetne kötni, hiszen a vaskvári békével egész Európa és a pápa is tudomásul vette, a török háború ügye egyelőre lekerült a napirendről. Lehet, hogy Lipót császár római követküldéseivel, esetleg a nemzetközi török-ellenes szövetség érdekében Zrínyivel, a Lipppay érsekkel és nádorral is összeköttesben lévő János Fülöp, a Rajnai Szövetség elnökének római tárgyalásaival hozható kapcsolatba (1663—1664). Esetleg az 1658. évi nagyszombati szinattal? Mi szívesen kötnénk a képet szorosabban Zrínyi mozgalmához.



Az így értelmezett általánosabb mondanivaló jobban összecseng a politikai szöveggel. Zrínyit és híveit erősen foglalkoztatta a pápa álláspontja. 1664 tavaszán Zrínyi a következő levelet küldi VII. Sándor pápának Rómába (V. 21.): „... a legjobb főpap minden kereszténynek legnagyobb öröme, hogy a mostani válságos időben ... legfőbb törekvése és buzgótsága, hogy a királyok és fejedelmek erejét és akaratát egyesítse, reményt gyújt a kereszténység közös ellenségének legyőzésére”. A Boldogasszony pedig, mint Patrona Hungariae, Magyarország királynéasszonya, támogatja ezt a kérést. Amint a hagyományos ábrázolásokon, vagy a lepantói festményen is, amelyről 1663-ban metszet is készült, a Madonna a földiek fegyveres küzdelmét, itt politikai akcióját segíti. Magyarország már védelme alatt áll Szent István óta, itt most fia és a puttók a köpenye alatt lévő térképet felmutatják a pápának, sőt a kompozíció zseniális megoldásából következően — a pápa mögött gondolatban tudott kereszténységnek, keresztény országnak. Ha így értelmezzük a kompozíciót, az a magyar politikai kultúra hosszabb távú, általánosabb vezérelvét is kifejezi, amelyre Báthory István, a protestáns rendek, Pázmány, főleg pedig Zrínyi műveiből idézhető szövetségű megfogalmazás. Szívesen szólnék a térképről, Erdély képzetéről, a korona országegységet kifejező szimbolikájáról, a portrék beazonosításának variációiról, amelyek nem zárják ki, sőt megerősítik a kép 1658–1664 közötti keletkezésére vonatkozó hipotézisemet. Lehetséges az is, hogy a kép azért került Árpásra, mert ott 1664 tavaszán hadimustra volt, s Wesselényi szendrői (1664 IX.) hadimustráját is megörökítette egy metszet. Mindenesetre, amíg nem kerül elő a kép keletkezésére vonatkozó hiteles dokumentum, csak feltevésekre vagyunk utalva, és lehet, hogy tévedek. Abban viszont messzemenően egyetértek Galavics Gézával, hogy a kép aktualitása felett gyorsan elzúgott az idő.

Hasonló sorsa lett a Thökölyt a török elleni harc főnixének bemutató metszetnek. (Köpeczi, 1976. 3., 6. 1682) Elfelejtődött a balázsfalvi egyezmény alkalmából készült metszet (Bouttats) is. Értelme — Erdély, a magyar korona tagja visszatér a királysághoz — csak a balázsfalvi kompromisszum elfogulatlan tanulmányozásával összefüggésben fejthető meg. S ha számbavesszük Erdély államiségét az új körülmények között is szavatoló megállapodásokat, talán ide lehet kapcsolni az erdélyi fejedelmek galériáját is. (Cennerné Wilhelm G. 1975.)

Tisztelt bíráló bizottság! Mindaz, amit elmondtam semmivel sem csökkenti Galavics Géza nagyszabású tudományos teljesítményének értékét. Könyve kiváló alkotás, messzemenően szolgálja a magyar történelem jobb megismerését, a korszerű interdiszciplináris módszerek kialakítását. Problematikájának súlya talán az oka, hogy opponensi véleményem hosszabb lett a szokásosnál. Nem vitás, hogy Galavics Géza régen megérdemelte a kandidátusi fokozatot és javasolom a tisztelt bíráló bizottságnak, hogy mérlegelje a doktori fokozat odaítélését.”

Galavics Géza válaszból: „A választott témakörnek ez a területi, tematikai és szociológiai lehatárolása — ami nézetem szerint feltétele annak, hogy háromszáz év művészete egy nézőpontból, azonos módszerrel követhető legyen — egyúttal indokolja azt is, hogy miért nem foglalkoztam olyan típusú művekkel, amelyek e tágan meghúzott körön kívül estek, s amelyekre Várkonyi Ágnes opponensi véleményében több példát is találhatunk.

Örömmre szolgál, hogy mind opponenseim, mind a tisztelt Bíráló Bizottság elfogadták a helyesnek tartották azt a módszert, amely a műalkotást nemcsak esztétikai művöltában értékeli, de egyúttal történeti dokumentumnak is tekinti. Történeti dokumentumnak a mecénás szemléjére nézve is, aki a mű életrehívásával valamilyen módon állást is foglalt. Így az általa megrendelt mű téma-választásában és megfogalmazásában, mint a megrendelő politikai gesztusa is értelmezhető. Noha a gesztus tartalmát és jelentését — s ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni — mindig csak a műalkotásból kiindulva lehet felfejteni, eredményét azonban a politika szférájába is ki kell vetíteni és értelmezni. Minden olyan módszer — miként ez

is —, amely a műalkotás történeti és szellemi hátterének minél mélyebb és teljesebb megismerésére törekszik, egyúttal annak veszélyét is hordozza, hogy ha a művészettörténész szűkebb szakmája néki szilárdabb talaját elhagyja, akkor a szomszédos tudományág számára ingoványosabb mezejére kerül. Ha ott a művészettörténész észrevétlen marad, vagy netalán elcsúszhat (ami az észrevétlenségnek egy végleges és befejezett formája), akkor — optimális esetben is — csak szűkebb szakmája fogja keresni. Am ha észreveszik, s kétségkívül ez a kívánatosabb, úgy többféle fogadtatása lehetséges, amelyek közül megítélésem szerint az az ideálisabb, ha a kívülről jövőt egy másik terület specialistái jártában-keltében segítik. Várkonyi Ágnes 32 oldalas opponensi véleményét azt hiszem — fenntartásaival együtt is — az együttgondolkodás és a segítő szándék kitüntetett jelének vehetjük.

Mielőtt azonban válaszolnék észrevételeire, előbb — még szűkebb szakmám tereimben maradvány — hadd köszönjem meg másik opponensem — aki mellett annak idején pályámat kezdtem — Rózsa György korrekciós javaslatait, amelyek néhány keresztnév elírására, a darumadár-ábrázolás jelentésváltoztatára, s igen jóindulatúan csupán egyetlen latin fordításra vonatkoznak. Természetesen valamennyit köszönettel veszem és elfogadom. Egy másik, Hans von Aachennek a magyarországi háborúkkal foglalkozó s nagyrészt Bécsben őrzött allegóriáival kapcsolatos megjegyzésére — hogy voltaképp, ha régebben is tudtuk volna, hogy ezek a képek nem általános, elvont jelentésű allegóriák, hanem magyarországi és erdélyi csatákat ábrázolnak, akkor az Osztrák–Magyar Monarchia közös kulturális örökségének sorsával foglalkozó velencei egyezményben belőlük talán többet is visszakaphattunk volna —, válaszom ugyanúgy nem disputáló, csupán meditativ természetű, mint az övé is. Én ugyanis úgy vélem, ha korábban is tudtuk volna azt, hogy e képek a tizenöt éves háború magyarországi és erdélyi csatáit ábrázolják, többet közülük akkor sem kaphattunk volna vissza a velencei egyezmény alapján, sőt. Egyfelől azért, mert — a Bocskai koronához hasonlóan — a képek egy részére több jelentkező is lett volna, másfelől pedig azért, mert akkor a képek programjával együtt az is ismert lett volna, hogy ezek a pergamene festett olajképek egykor Rudolf császár Kunstkammerjének személyes, s ha ez fokozható, a legszemélyesebb darabjai voltak. Ugyanis nemcsak megbízója volt ő a sorozatnak, de a képek — mondhatni — alkotói részvételével készültek. Mivel a képekhez tartozó impresákat maga a császár szerzette, magát mintegy a sorozat társalkotójának is tekintette. Az ilyen típusú műtárgyak megszerzésére pedig, azt hiszem, a velencei egyezmény keretében reményünk sem lehetett.

A szűkre szabott terjedelmi keretek közt opponensem végül is részletesebben egyetlen problémakört járt körül, a vezekényi hősök nagyszombati temetésének a fraknoi várban őrzött olajfestményén a baloldali házior ábrázolásának hitelességét. Nem disszertációmmal, hanem egy közel két évtizede megjelent tanulmányom egyik állításával száll vitába. Mostani könyvemben ugyanis az akkori álláspontom nem szerepel, mert közben magam is opponensem itt elmondott véleményével azonos következtetésre jutottam. Csak a hozzá vezető út volt más, mint az övé. Korábban úgy véltam ugyanis, hogy ha a nagyszombati jezsuita templom *oldalhomlokzata* — amely nézetből persze nem ismerünk ábrázolást, mert a részletekben gazdag metszetek mind a főhomlokzat felől mutatják a templomot — hiteles az olajfestményen, és a *jobboldali házior* is ugyanúgy kétemeletes beépítésű, mint ahogyan azok a ma is ott álló régi házak, akkor talán a *baloldali házior* is hitelesnek tekinthető. S így — véltem korábban — ez a festmény lenne az első, amely egy magyarországi város belső képét adja. Később azonban az esztergomi Főszékes-egyházi Könyvtárban megtaláltam a nagyszombati utca régi homlokzati felmérését, amelynek alapján magam is opponensemével azonos következtetésre jutottam.

Várkonyi Ágnes megkísérelte, — részben a késő 16. századra, de főként a 17. századra vonatkoztatva —, hogy a korszak művészettörténeti analízisének eredményeit a történész másfajta összefüggésrendszerébe állítsa.



Ez a többségében szilárd és biztos érintkezési pontok mellett, néhol kapcsolódási nehézségeket is jelzett. Azt, hogy e két önálló diszciplína, a történettudomány és a művészettörténet kapcsolatrendszerének kérdéseit közösen felvessük, valamint hogy a nagy múltú rokontudományok tükröt tartsanak a mi tudományunk számára, nem csak kíváncsi, de föltöbbébb szükségesnek és nélkülözhetetlennek is tartom. Egy ilyen szembeállítás óhatatlanul felveti, hogy két önálló diszciplína, mint például a művészettörténet és a történettudomány — s ez utóbbi helyett mondhatnánk irodalomtudományt éppúgy, mint gazdaságtörténetet, eszmetörténetet, vallástörténetet, technikátörténetet vagy akár történeti szociálpszichológiát is, s a sor még bizonyosan folytatható — egyazon korszakot kutatva mit várhat egymástól. Melyek azok a területek, amelyeken az együttműködés leginkább kívánatos, s melyek azok, amelyek inkább az adott tudományág belső mozgásterének mezejébe esnek. El tudják-e fogadtatni saját módszereik és közelítésmódjuk szempontrendszerét a másik tudományággal, s eredményeik és felismert törvényszerűségeik beépíthetők-e abba az épületbe, amelyet egy hajdani kor történeti valóságának hívunk?

A történelem totalitása ugyanis adott, csak különböző úton közelítünk hozzá. S nemcsak az egyes tudományágak, s ezen belül az egyes iskolák és módszerek, hanem tulajdonképpen maga a történész is. Éppen ez adja a történeti munka személyes karakterét.

Opponensem kritikai megjegyzései három témakörben mozognak. Az első a műalkotások elemzéséből levont általános következtetésekre vonatkozik, a második a török háborúk és képzőművészet kapcsolatának a disszertációban nem, vagy nem eléggé méltató műalkotáscsoportjaival foglalkozik, míg a harmadik egy — a disszertációban elemzett — műalkotás, az árpási főltárkép értelmezésénél tesz kísérletet interpretációjának finomítására, pontosítására.

Várkonyi Ágnessel vitám tulajdonképpen egyetlen kérdésben van. Amikor opponensem úgy érzi, hogy az általam összegyűjtött és elemzett „művészeti alkotások általánosabb mondanivalói nem esnek egybe a másfél évszázadbéli nagy magyar politikusok és magyar írók eszméivel”, akkor következtetése némiképp valóban eltér az enyémtől, mert magam azt állítom, hogy az elemzett „képzőművészeti alkotások hosszú sora bizonyítja, hogy a képzőművészet is érzékenyen reagált a kor eseményeinek és politikai fordulatainak kihívására, még akkor is, ha a műalkotások elemzéséből kirajzolódó összképben a hangsúlyok nem mindig oda esnek, ahová pl. az irodalomban vagy a politikát közvetlenül szolgálni vagy befolyásolni kívánó műfajoknál”. A különbség kettőnk közt látszólag nem nagy, hiszen mindketten egyetértünk abban, hogy a képzőművészet kissé másképpen reagál a kor eseményeire, mint a politika és az irodalom. Csak éppen az ebből levont következtetésünk tér el egymástól, ám oly módon, hogy egyikünk esetében sem látszik ellentmondani a történeti folyamatnak. Mi lehet az eltérés oka, vagy még inkább okai? Várkonyi Ágnes a lehetséges okok között megemlíti, hogy történeti érvrendszerem néhol kissé leegyszerűsített, finomabban fogalmazva — az ő szavaival — „a régi történetírás beidegződéseinek lecsapódását őrzi”. Bizonyosan van benne igazság. Bevallom, nekem is úgy tűnik, hogy a rokontudományok eredményeit valóban nemegyszer az általánosított szintjén vesszük át, s ez szükségképpen leegyszerűsítéssel jár. S ha ezt megvallottam, akkor azt is kimondhatom, hogy ez az érzés nem nélkülözi a kölcsönösség más tekintetben igen méltányos kategóriáját sem. Az eltérés okát én azonban egy kissé más irányban keresném, visszakanyarodva a művészettörténet és a történettudomány kapcsolatának kérdéséhez is. Úgy gondolom, ahhoz nem férhet kétség, hogy ha Magyarországon egy főnemes a török háborúkkal és azok hőseivel foglalkozó műalkotást készített, akkor e megrendelői szándék aligha fakadhat másból, mint abból a felfogásból, amely a mecénás mindennapjait is meghatározza. Ehhez nem kell kilépnie, de valójában nem is tud kilépni önmagából. A kötetben elemzett képzőművészeti alkotások számomra arról szóltak, hogy mecénásaik e műveken keresztül is ugyanazt hirdették, ami poli-

tikai programjuk és hitvallásuk is volt. Azt, hogy ki kell űzni a törököt Magyarország területéről, hogy vissza kell állítani a régi Magyarország nagyságát, hogy össze kell fogni a török ellenség ellen, hogy tisztelni kell a török elleni harc múltbeli és jelenkori hőseit, hogy fel kell mutatni példákat és emlékeztetéseket csatáikat mementóként a kortársak előtt, hogy az égiek és földiek segítségét kell e harchoz megnyerni, s hogy halottait és áldozatait el kell siratni és temetni. Erről szólnak rendkívül változatos műfaji és tematikai gazdagsággal e műalkotások, s azt hiszem, — lényegét tekintve — ugyanerről szólnak a korszak írott forrásai is. Csak éppen részletesebben és árnyaltabban. Az európai kultúrában az újkor emberének vágyairól és félelmeiről mindenütt az írott források, tehát a történész elsődleges forrásai adnak legátfogóbban képet. Még azokban a társadalmakban is, ahol nem húzódik akkora szakadék a fogalmi és a képi kifejezőmód lehetőségei között, mint Magyarországon. Kife és írott szó azonban ott is és itt is, ugyanarról a valóságról beszél, még ha nem ugyanúgy és nem egészen ugyanazt mondja. Észközrendszerük tér el gyökeresen egymástól, ezért tudnak olyat is elmondani, amelyet a másik kifejezési forma nem tesz lehetővé, s ezért is nem helyettesítheti egyik a másikat.

Várkonyi Ágnes opponensi véleményében azonban talán nem is annyira az általam elemzett képzőművészeti alkotásoknak ez a „másszerűsége”, illetve „túláságosan korföltrete” tartott karaktere kétszerte a megállapításra, hogy — mint idéztam — „a korszak öröktémájú képzőművészetének általánosabb mondanivalói nem esnek egybe a másfél évszázadbéli nagy magyar politikusok és magyar írók eszméivel”. Hanem sokkal inkább az a körülmény, hogy, s újra idézek: „a komplex értelemben vett 'török-élménynek' a látvány és gondolat összefüggésében történt megfogalmazásából csaknem teljesen kimarad a magyar politika és a magyarországi társadalom igen nagy része. Az ország protestáns fele talán egy-két kivételtől eltekintve, szóba sem jöhetett. Erdély a tizenöt éves háború némely vonatkozásán kívül ugyancsak teljesen hiányzik”.

Várkonyi Ágnes itt is pontosan és lényegretörően fogalmaz. Kisebb korrekciót tehetnék ugyan a 16. század végi, 17. század legeleji műalkotásokkal kapcsolatban arra vonatkozóan, hogy a protestáns főnemesség részvételét nehezen lehet mellőzni a török-élmény képzőművészeti megjelenítésében. Ugyanis a wittenbergi Zrínyi-album kezdeményezője, Forgách Imre Trencsénben és Sárosban lakott, a török elleni harcokban tevékeny Thurzó György és Illésházy István, akikről alakos vitézi sírkő készült, Árvában, illetve Pozsony környékén élt, s a sziget Zrínyi kultuszának családi képzőművészeti emlékeit pedig a Csáktornyán élő családtagok hívták életre. S az említettek valamennyien protestánsok voltak. A kérdés lényege azonban, azt hiszem, valójában nem ebben van. Ezek a műalkotások ugyanis még a protestantizmus felé felvélő szakaszában keletkeztek, opponensem fenti summázata pedig, úgy tűnik, inkább a 17. századra, Zrínyi Miklós és a török kiűzésének korára esik. Arra a korszakra tehát, amikor a magyar társadalomban az írott források tanúsága szerint a török veszedelem, a török háborúk és a török kiűzése, a királyi Magyarországon, Erdélyben s a hódoltságban egyaránt az ország minden lakóját rendkívüli módon foglalkoztatta. Ennek képzőművészeti visszhangjával viszont csak a királyi Magyarország főnemesi udvaraiban s a katolikus egyház körében találkoztunk. Munkámban is ezeket elemeztem, s összefüggéseiket a kor politikai törekvéseivel ezeknél a műalkotásoknál kerestem.

A történész azonban másként kérdez. A művészettörténész a „van-t”, a létezőt analizálta, a történész a „nincs-re” a hiányra kérdez rá s annak okait keresi. Várkonyi Ágnes történészként továbbgondolva a művészettörténet megfigyeléseit, 16–17. századi kultúránk és művészetünk egyik alapproblémájára kérdezett rá. Én ugyanis úgy vélem, valójában nem is az a kérdés, hogy a 17. századi, zömmel protestáns Magyarországon, Erdélyben s hozzátehetnénk a hódoltságot is, miért nem volt képzőművészeti válasz a kor török problémájára, hanem



sokkal inkább az, hogy miért nem alakult ki a képzőművészet szemszögéből egy olyan eleven és termékeny légkör, amelyben a kor legégetőbb kérdései, így a török kérdés is, képi visszhangot válthatott ki. A válasz — úgy vélem — a magyarországi képzőművészeti struktúrának a 16. században bekövetkezett alapvető megváltozásában keresendő, amely elsősorban a reformáció terjedésével függ össze. A magyarországi reformáció, amely gyökeresen átfőrtotta a korszak magyarországi kultúráját, s felbecsülhetetlen hatást gyakorolt polgárosultabb műveltségével, iskolapolitikájával, a könyvnyomtatás meghonosításával s magyar nyelvű könyveivel az egész magyar kultúrára, s amelynek meghatározó szerepe volt abban is, hogy a három részre szakadt ország lakóinak összetartozás-tudata megmaradt, az a reformáció — s ezt kevésbé szoktuk emlegetni — negatívan hatott a képzőművészeti fejlődésére. Tanainak terjedése nyomán ugyanis széthullott a képzőművészet hagyományos, főként a katolikus egyház megbízásaira épült struktúrája, s ezen a tájon — eltérően Nyugat-Európától és a német területektől — nem lépett a helyébe egy hasonlóan gazdag, de létezési formáit más műfajokban — például könyvillusztráció, világi tematikájú ábrázolások, portré, önálló funkciói sokszorosított grafika — megfelelő művészet. S mivel ez a folyamat egybeesett az ország egységének szétesésével, az önálló királyi udvar megszűnésével s Európa fejlődési régióinak átrendeződésével, mindez együtt eredményezte azt, hogy a művészeti összképet, különösen Erdélyben, de a királyi Magyarországon is, még a 17. század nagyobb részében is döntően egy megkésített késő középkori és reneszánsz formavilág határozta meg. Egy furcsa kettősség alakult ki a magyarországi kultúrában. Amíg az Európa másik felén formálódó vallási, politikai és ideológiai nézetek nálunk gyorsan visszhangra találtak, vagyis beépültek és adaptálódtak a magyar társadalom életébe, addig a képzőművészetnek s mindenekelőtt az ábrázolóművészetnek ez a régió inkább csak passzív felvevő területe maradt. A képzőművészetben kevésbé ismerték és gyakorolták azokat az adaptációs formákat, mint az írásbeliség terén. S mert ennek a társadalomnak nem volt sem megnyilatkozási formája, sem inspiráló művészi környezete, sem követendő mintája arra, hogy legszemélyesebb vágyait saját személyére szabott módon képzőművészeti alkotással hogyan és mi módon jelenítse meg, török-élményét ezért sem tudta műalkotássá transzponálni.

Tehát a képzőművészet felől nézve úgy vélem, sokkal inkább ez az oka annak, hogy egész területek és ország-részek maradtak ki a török téma képzőművészeti megörökítéséből, mint az, hogy a művészettörténeti analízis során mellőztem bizonyos jelenségeket. Így nem foglalkoztam pl. — szándékosan — olyan, nem a *képzőművészet*-hez, tehát nem *esztétikai* értékek hordozójához kapcsolódó tárgy-típusokkal, mint a példaként említett kardpengék bekarcolt díszei, löportartók különféle ábrái, a késő középkor óta mindenütt népszerű sárkányfejes kardgombok, keresztvasak, lándzsahegyek, vagy ágyúk domborművei. Opponensemnek, azt hiszem, igaza van abban, hogy egy nagyon tágas és szélesen értelmezett képi világba tán ezek is beletartozhatnak, s érdemes lenne őket összegyűjteni. Ennek során meg kéne kísérelni egy olyan módszert is kialakítani, amelyekkel ezek a készítési helyek, korhoz s társadalmi réteghez nehezebben kapcsolható használati tárgyak jelképrendszere is értelmezhető lenne. A hagyományos művészettörténeti módszerrel ugyanis alig közelíthetők meg, tanúi ennek az elmúlt évek török kiállításainak tudományos katalógusai is.

A hiánynak, a török téma hiányának van azonban egy politikai összetevője is. Az, hogy ez a témakör a hódoltságban miért hiányzik, pusztán politikai nézőpontból is teljességgel érthető. S ezt az okot, véleményem szerint, Erdélyre is ki kell terjeszteni. Úgy vélem ugyanis, hogy a török torkában, török vazallusként Erdélyben nem volt tanácsos törökellenes műalkotást készíttetni. Nem véletlen, hogy Erdély török elleni fellépésének terveit, mint Várkonyi Ágnes is említi, mindig titkos záradékokban foglalmazták meg. Hogy a török téma a protestáns Felvidéken is hiányzik, legalábbis eddig kimutatni nem tud-

tuk, annak oka, úgy gondolom, egyértelműen a művészeti struktúra konzervativizmusában keresendő. Ezt áttörni csak az ellenreformáció nagyon határozott és dinamikus művészettelfogása tudta a királyi Magyarországon, de csak azután, hogy befolyását a magyar társadalom vezető rétegére is kiterjesztette. Az ellenreformáció művészeti gyakorlatát követve így tudtak megjelenni a barokk udvari kultúra művészeti keretei között a katolikus magyar főnemesség törökellenes harcát kísérő művészeti alkotások. S ezek politikai állásfoglalásuknak, társadalmi értékrendjüknek, emberi habitusuknak épp úgy tanúságtevői, mint a tőlük vagy róluk fennmaradt írott források is.

Befejezésül még néhány szót azokról a most már képzőművészeti alkotásokról, amelyeket opponensem a témakör további kutatásához javasol, illetve szívesen látott volna a kötetben. Öszintén örülök minden új, e témakörben felbukkanó műalkotásnak, magam sem zártam le a téma kutatását s a kézirat leadása óta magam is több, eddig ismeretlen török témájú hazai műalkotásra akadtam Bécsben, Augsburgban és Budapesten. S több olyanra is persze, amelyeket idetartozónak véltem, de amelyek végül fennakadtak a részletes művészettörténeti analízis rostáján. A Várkonyi Ágnes által javasolt műalkotások közül mindenekelőtt Zsámboki Jánosnak a lepantói csatáról szóló, Antwerpenben 1562-ben kiadott és illusztrált műve az, amely jelentősen gyarapítja a hazai vonatkozású képzőművészeti alkotások számát (Arcus aliquot triumphalis). Más alkotásoknál viszont a beható, gyakran egészen speciális művészettörténeti vizsgálat azt mutatta ki, hogy nem, vagy nem úgy áll fenn kapcsolat műalkotás és történelmi esemény vagy jelenség között, ahogy az első pillanatban látszott. Rákóczi László kannája például nem lehet a magyarság 17. század közepi Mohács-élményének megjelenítője, mert a mű a 16. század végén Augsburgban keletkezett, s hasonlóképpen Jansonius 1658-ban Amszterdamban kiadott Tiszántúli térképe sem lehet az 1658-as erdélyi események képi visszhangja, mert a térkép fél évtizeddel korábban készült. A Bethlen Gábor udvarában őrzött Cyrus király históriája kárpitsorozatban nem tudjuk, hogy egyáltalán szerepelt-e a király néma fiának megszólalásáról szóló híres jelenet, így vele kapcsolatban a Busbequius vagy Zrínyi analógia felvétele is kérdésesnek mondható. (Apafi fejedelem említése ebben az esetben talán névelírás.) S hasonlóképp a váci és kisoroszi lepantói csata-ábrázolások sem lehetnek a magyar naszádosok megbízásából készült alkotások, mert mindegyik már jóval a török kiűzése után készült, s Vácon a domonkosok, illetve Kisorosziiban a 18. század közepén betelepült németek Mária-kultuszának kíséretében érkezett Magyarországra.

Van azonban Várkonyi Ágnesnek ismét egy olyan javaslat, amely újra el kell, hogy gondolkodtassa az e korszakkal foglalkozó művészettörténészeket. S ez a címerek kérdése, a török harcokkal összefüggő magyar nemesi címerképeké. Példáikat Szendrei Ágnes általam is idézett cikkében már a múlt században összegyűjtötte, mégsem tárgyaltam őket, mert úgy véltem, és most is úgy vélem, hogy a címer egy más, és másképpen funkcionáló jelképrendszer része, mint amellyel a művészettörténet általában foglalkozik. Talán ezért is vonultak ki erről a területről, a heraldika önálló diszciplinájának mezejéről különösen a 16. század utáni korral foglalkozó művészettörténészek. Holott talán szükséges lenne jelenlétük, hiszen a címerek s általában a jelvények a képzőművészeti szimbolikának nemcsak a középkorban, hanem ekkor is fontos részei. Noha a nemesi címer — miután egy társadalmi kiváltság jelzője lett — maga is jellé válik, azaz címerképeknek nem az ábrázoló jelentése szól a szemlélőhöz, hanem létezésével, jel-voltával fejezi ki azt, hogy birtokosa nemesi rangú személy, mégis szerepet kaphat a barokk képépítésben is. Jelentéshordozó szereppel inkább csak akkor ruházzák fel, ha — szigorúan a címerképen kívül — a címerkép ábrázoló elemei megelevenednek. Mint pl. az Esterházy címerből a kardos griff, amint harcra kél a törökkel Benyovszky Mihály 1654-es tézislapján, vagy — ismét más módszerrel — a levágott tatár fő a Csáky címerből, amely Csáky Imre tézislapján (1691) a Góliát



fejét felmutató Dávid mozdulatával tér vissza, s kap a háttér csata ábrázolásával törökellenes jelentést. Am túl ezen a másodlagos jelentésvilágon, épp azért, mert a címer tervezésekor, keletkezésekor még híven tükrözi egy társadalmi réteg vonzódását a török háborúk légkörében fogant jelképvilághoz, magam is azt hiszem, talán teljesebb lett volna a kép, ha legalább röviden, példáikat is bemutatom.

Várkonyi Ágnes opponensi véleményében utoljára hagyta az árpási Köpenyes Madonna oltárkép interpretációjához fűzött megjegyzéseit, s utoljára hagyom én is. 17. századi magyarországi festészet egyik főművének datálási, és főként az ebből következő értelmezési nézetkülönbségek taglalásába ezúttal mégsem szeretnék belemélyedni, mert ezekről a kérdésekről beható vitát folytatni, úgy gondolom, csak a műalkotás előtt, vagy ha ez

nem lehetséges, egy részletes fotódokumentáció segítségével lehet. Az árpási oltárképpel az történt, hogy összefoglaló műfajú írásokban tettem közzé s nem bizonyítékaimat, csak konklúzióimat közöltem. Magam is vallom, ami Várkonyi Ágnes megjegyzéseiből is kitűnik, a kétke-dés a történész egyik kardinális erénye. Tőle ezúttal itt csak azt kérem, őrizze meg kétkedését, együttgondolkodási készségét számomra a képpel kapcsolatban is, — amelynek részletes feldolgozása egyre sürgetőbb feladat számomra — de általában a művészettörténetírás újabb kutatási eredményei és törekvései iránt is.”

Várkonyi Ágnes javaslatához, hogy a Bizottság Galavics Géza munkáját doktori címre ajánlással terjessze a Tudományos Minősítő Bizottság elé, határozottan csatlakozott Rózsa György is és a Bizottság tagjai a javaslatot elfogadták.

#### JEGYZETEK

<sup>1</sup> Esterházy László lovasszobra, közel százéves lappangás után, Genfben bukkant fel — két darabban — a Sotheby's cég 1989 május 8-i aukcióján, ahol 600.000, illetve 170.000 Sf-ért kelt el. Sem az új tulajdonos személyét, sem az ötvösmű mai őrzési helyét nem ismerjük.

<sup>2</sup> Megjelent 1987-es impresszummal az Akadémiai Kiadónál, 57—58. kép.



A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója  
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte  
Felelős vezető: Hazai György — Budapest, 1990., Nyomdai táskaszám: 18281  
Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós  
Műszaki szerkesztő: Sándor István  
Megjelent: 13,50 (A/5) ív terjedelemben  
HU ISSN 0027-5247



# СОДЕРЖАНИЕ

## О Ч Е Р К И

РЭНЬИ, АНДРАШ:	От изображения мифа до мифа изображения. Попытка образно-герменевтического толкования одного из офортов Бэлы Кондора . . . . .	1
ГОНДА, ЖУЖА:	Чарльз Роберт Эшби и его венгерские друзья . . . . .	17

## И С С Л Е Д О В А Н И Е

ДЖОН МААС:	Мункачи в Америке. <i>Христос перед Пилатом</i> в новом освещении . . . . .	33
ЭСТЕР МЕНЧ:	Аладар Сендеффи в Эльзасе или краткая история одной венгерской коллекции в Кольмаре . . . . .	45
МУРАДИН, ЙЕНЕ:	К биографии Чабы Вильмоша Перлротта . . . . .	55

## Д О К У М Е Н Т А Л Ь Н Ы Е М А Т Е Р И А Л Ы

ВАЛКО, АРИСТИД:	Данные к творчеству живописцев Керестя Кеппа и Лёринца Луста из Кишмартона . . . . .	71
ЧОНГОР, ДЭНЕС:	Непубликованная литография Джона Варли из 1807 г. . . . .	75
САТМАРИ, ГИЗЕЛЛА:	Неизвестный портрет Лёринца Дунайски. Дальнейшие данные о его семье и деятельности . . . . .	77
СЕПЕШИ, АННА:	Картина со сценой из крестного хода Христа художника Бэлы Кондора в Шайосентпетери . . . . .	82

## И Н М Е М О Р И А М

Ченгеринэ, Надь, Жужа:	Прощание с профессором др. Лайошем Хусаром . . . . .	86
Научные статьи и публицистика др. Аристида Валко (Будапешт 1905—1988 Шоймар)	. . . . .	86

## О Б З О Р

Борош Геза,— Патаки, Габор:	Важнейшие современные художественные выставки и события. 1 пол. 1987 г. . . . .	89
Сюч, Карой:	Литературная деятельность Бэлы Хамваша и 80-е годы . . . . .	93

## Д И С К У С С И Я

Галавич, Гэза:	«Вынем саблю на нехриста» (Турецкие войны и изобразительное искусство) Дискуссия о кандидатской диссертации . . . . .	99
----------------	---	----



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

RÉNYI, ANDRÁS:	De l'image du mythe jusqu'au mythe de l'image. Essai de l'interprétation hermeneutique d'une estampe de Kondor .....	1
GONDA, ZSUZSA:	Charles Robert Ashbee et ses amis hongrois .....	17

### RECHERCHES

MAASS, JOHN:	Munkácsy in America. New light on <i>Christ before Pilate</i> . (Munkácsy en Amérique. Le tableau <i>Christ devant Pilate</i> sous un aspect nouveau) .....	33
MOENCH, ESTHER:	Aladár Szendeffy en Alsace ou la petite histoire d'une collection hongroise à Colmar .....	45
MURÁDIN, JENŐ:	Sur la carrière artistique de Csaba Vilmos Perlrott .....	55

### DOCUMENTATION

VALKÓ, ARISZTID:	Données sur l'activité artistique des peintres de Kismarton Keresztély Köpp et Lőrinc Lust .....	71
CSONGOR, DÉNES:	Une lithographie de John Varley non publiée datant de 1807 .....	75
SZATMÁRI, GIZELLA:	Le portrait inconnu de Lőrinc Dunaiszky. Données supplémentaires sur la famille et son activité artistique .....	77
SZEPESI, ANNA:	La peinture de station à Sajószentpéter de Béla Kondor .....	82

### IN MEMORIAM

Csengeryné, Nagy Zsuzsa:	Adieux au professeur Dr. Lajos Huszár .....	86
Les écrits scientifiques et publicistiques de Dr. Arisztid Valkó (Budapest 1905 — Solymár 1988) .....		86

### REVUE DE LIVRES

Boros, Géza—Pataki, Gábor:	Les expositions et événements de beaux-arts plus importants contemporains. La première moitié de l'année 1987 .....	89
Szilcs, Károly:	Les écrits de Béla Hamvas et les années quatre-vingt .....	93

### DISCUSSIONS

Discussion sur la thèse de candidat de Géza Galavics portant le titre «Mettons sabre contre les infidèles» (Les guerres contre les Turcs et les beaux-arts) .....		99
---	--	----

#### Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 232, — Ft

Egy szám ára: 58, — Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat (H-1389 Budapest, Pf. 149).





# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1988 • XXXVII. ÉVF. 3-4. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1988/3-4

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, GALAVICS GÉZA, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,  
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

MIKÓ ÁRPÁD: GALAVICS GÉZA: BUZÁSI ENIKŐ:	Báthory István király és a reneszánsz művészet Erdélyben (1576—1586) 109 A mecénás Esterházy Pál (Vázlat egy pályaképhez) ..... 136 II. Rákóczi Ferenc mint mecénás ..... 162
--	---

### KUTATÁS

RAJNAI MIKLÓS: H. TAKÁCS MARIANNA: PAVEL PREISS: SOMORJAY SÉLYSETTE: BADÁL EDE:	Bogdány Jakab munkásságának néhány kérdése ..... 186 Néhány adalék Bogdány Jakab és Stranover Tóbiás angliai működéséhez 195 A magyar Bellerophon mint Prága felszabadítója 1742-ben ..... 204 18. századi festett szobabelsők — kutatási feladatok ..... 213 Grassalkovich módosítása Hillebrandt tervén a tótmegyeri Károlyi- kastély építéskor (avagy hol legyen az istálló a kastélyban) ..... 233
---	---

### ADATTÁR

SUGÁR ISTVÁN: MOJZER MIKLÓS:	Homonnai Drugeth hagyatéki leltár (1620 és 1630 között) ..... 250 Kaposy János jegyzetei a Grassalkovich-levéltár elpusztult tervtáráról 252
---------------------------------	---

### SZEMLE

<u>Dercsényi Dezső</u> : Fragmenta Latina Codicum in Biblioteca Universitatis Budapestiensis. (Fragmenta Codicum in Bibliotneis Hungariae I/I.) Recensuit Ladislaus Mezey. Budapest 1983 ..... 259	Tóth Zsuzsanna: Az 1986-os „Prinz Eugen”-kiállításokhoz: Szovojai Jenő elfeledett kastélyai a történelmi Magyar- országon ..... 259
Perehazy Károly: Turjánai Papp Melinda: A budavári lakónegyed. Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1988 ..... 268	



# TANULMÁNYOK

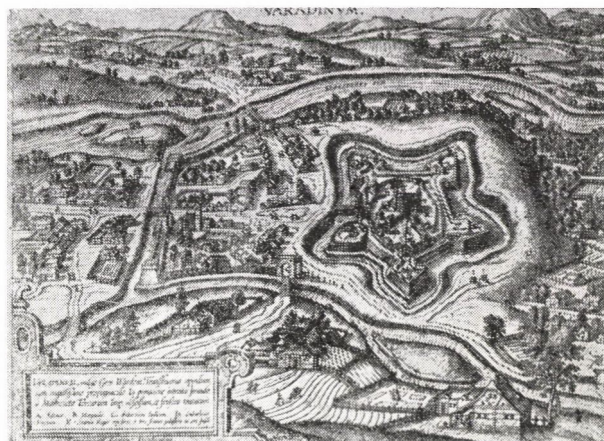
## BÁTHORY ISTVÁN KIRÁLY ÉS A RENESZÁNSZ MŰVÉSZET ERDÉLYBEN

(1576—1586)

### I.

„Mit kiuanion en twlem, az en hazamnak es atiamfiainak szerelme, seöt az Isten, az ki engem ez allapatra emelt, szwntelen elmemben forgatom.” Báthory István lengyel király és erdélyi fejedelem egyik, Varsóból, 1578-ban írott leveléből kiragadott önvallomásának elsősorban politikai csengése volt születése pillanatában.[1] E gondolat mégis minden késői tudós magyarázatnál pontosabban interpretálja Báthory művelődési és művészeti — így képzőművészeti — törekvéseit is Erdélyben. Ennek az értelmezésnek a fényében egészen áttetszővé válik egy sor művészeti emlék legfontosabb jelentése: mit kívánt a megrendelő elérni, amikor ezeket az alkotásokat életre hívta. De csak azoknak az alkotásoknak a morális indíttatása világosodik így meg, amelyeket egyáltalán föltárt és elemzett már a művészettörténeti kutatás. Báthory műpártolásának azok a tárgyi emlékei azonban, amelyek 1576 és 1586 között, vagyis lengyel királysága idején készültek és az uralkodó szándéka szerint Lengyelországból kerültek Erdélybe, többnyire csak kevésbé, vagy egyáltalán nem ismertek. Pedig ez a — töredékeiben most először elemzendő — uralkodói reprezentáció Báthory István mecénási gondolkodásának olyan rétegét világítja meg, amely rendkívül fontos az erdélyi késő reneszánsz művelődés szempontjából, s amelyre eddig sűrű homály borult.

A magyar—lengyel művészeti kapcsolatoknak (részben a politikai, gazdasági, művelődési kapcsolatok függvényeként) nagy hagyománya volt Magyarországon. A reneszánsz idején Mátyás király, majd a Jagellók uralkodásától fogva folyamatosan tartottak a 16. század végéig, sőt azon túl is.[2] Buda eleste után főképp Erdély lengyel kapcsolatai erősek: maga Izabella királynő a lengyel uralkodói ház sarja; ő és fia, János Zsigmond gyulafehérvári udvarában az elmaradhatatlan olaszok mellett nagyszámú lengyel udvaronc élt.[3] Az összekötetés északi szomszédainkkal természetszerűleg Báthory István uralma idején (főleg 1576 és 1586 között) vált a legszorosabbá. A csekély számú tárgyi anyag és az okleveles adatok alapján nagy általánosságban úgy látszik, hogy ez a művészeti kapcsolat a század második felében jobbra a kölcsönösség alapján működött és sokkal kiegyensúlyozottabb volt, mint a Mohácsot megelőző fél-században, amikor a magyar kora reneszánsz művészet és kultúra igen erősen, sőt meghatározó módon befolyásolta s térítette új irányba a lengyel művészetet. Sajnos a késő reneszánsz művészetünkről kialakítható képet némiképp torzítja, hogy a 16. század második fele (s különösen az 1541 és 1580 közötti évtizedek) uralkodói műpártolásának tárgyi anyaga nálunk szinte teljesen elpusztult. Ebből a szempontból szinte szimptomatikus, hogy Báthory elődje, János Zsigmond személyes tárgyai közül ma, eredetiben, mindössze négy kötetnyi könyvet ismerünk csupán.[4] Pedig hatalmas mennyiségű műkincs, könyv halmozódott föl a gyulafehérvári palotában, amint ezt a forrásokból tudjuk. Sok került ezek közül Zsigmond Ágost lengyel királyhoz is, János Zsigmond végrendelete értelmében: arany és ezüst edények, ékszerek, drága lószerszámok.[5] Az uralkodói ajándékváltás szokásának megfelelően az erdélyi fejedelemhez is jutottak Lengyelországból értékes ajándéktárgyak: írásos adatok szerint két ízben is kapott Zsigmond Ágost-

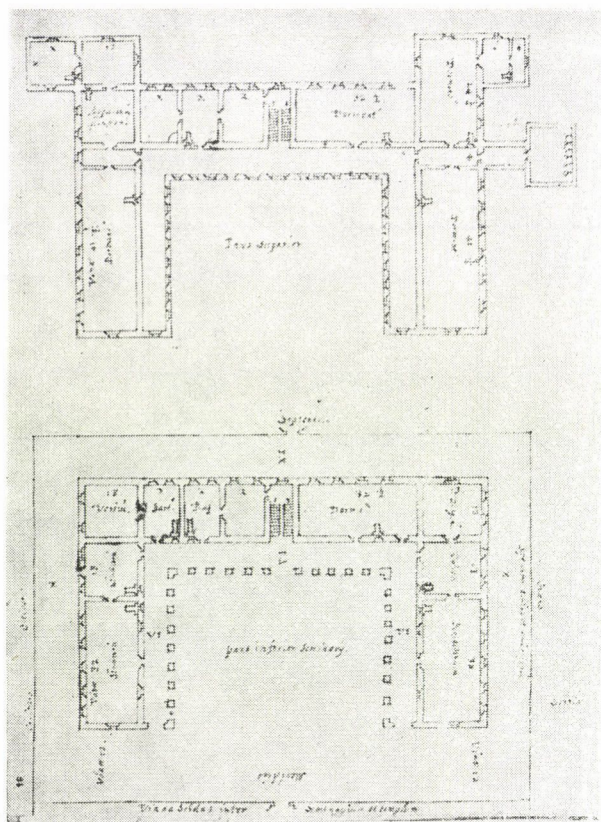


1. Várad látképe dél felől. Rézkarc Georg Hufnagel rajza (1598—1599 körül) után (G. Braun, F. Hogenberg: *Theatri praecipuarum totius mundi urbium*... Coloniae 1617.)

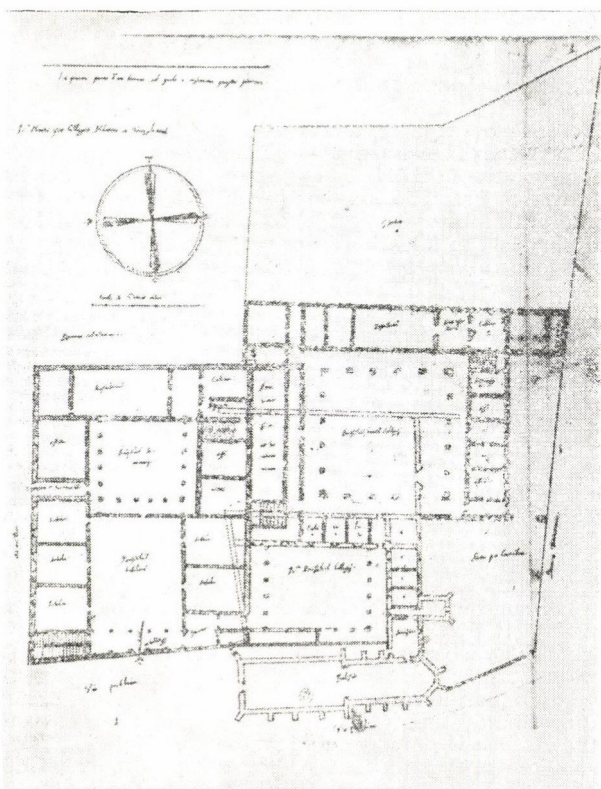
tól díszes hintót, lovakkal, lószerszámokkal.[6] János Zsigmondhoz azonban főleg akkor kerülhettek lengyel műtárgyak, amikor — átmenetileg — Lengyelországban élt; ezekből azonban ma csak kettő van a kezünkben, s az is mostanában került elő. Az ifjú fejedelem könyvtárának egyik darabja ez, amely — a rajta lévő évszám és címer bizonyossága szerint — Lengyelországban kapta reprezentatív bőrkötését, 1553-ban, talán épp Izabella királyné megrendelésére. [7] Ennél a két tárgynál azonban jóval több juthatott el Gyulafehérvárra. Amikor Báthory István a lengyel trónra került, ezek a csatornák még jobban kiszélesedtek: s ebből az időszakból már nemcsak zömmel okleveles adatok, hanem végre eredeti művek is fennmaradtak.

Két építészeti műfaj kívánczik Báthory István mecénásságából legelőbbre: az egyik az *architectura militaris*, a másik az *architectura ecclesiastica*. Az első már fejedelemsége idején, sőt annak előtte is foglalkoztatta; az egyházi építészet pártolása — ami a megfogytakozott erdélyi katolikusok oktatására, lelki gondozására érkező jezsuiták beköltözésével kapcsolatos — a lengyel trón elnyerése utánra datálódik. Gyulafehérvárt, a fejedelmi székhelyen nem annyira a palota bővítése és dekorálása fűződik a nevéhez (az inkább elődei műve volt), hanem jobbra gyakorlati hasznú építkezések: a palotát ellátó vízvezeték s a Maros hídja; kijavíttatta magát a várat is.[8] Szamosújvárot folytatta a János Zsigmond által megkezdett építkezést az erődítményen[9] és 1572-ben a görgényi várban is végzett bizonyos átalakításokat.[10] Az *architectura militaris* műfajának abszolút reprezentánsa azonban a váradi vár.[11] Ezt a hatalmas, ötszög alaprajzú erődítményt — amely a korszak európai hadi építészetének is paradigmája lehetne — még János Zsigmond kezdte építeni. Nem lehetetlen, hogy már az első olasz *fundáló*t, a vár tervező építészét is Báthory István — már Izabella királyné uralkodása idején a vár főkapitánya — szerezte; 1581-ben azonban már biztosan

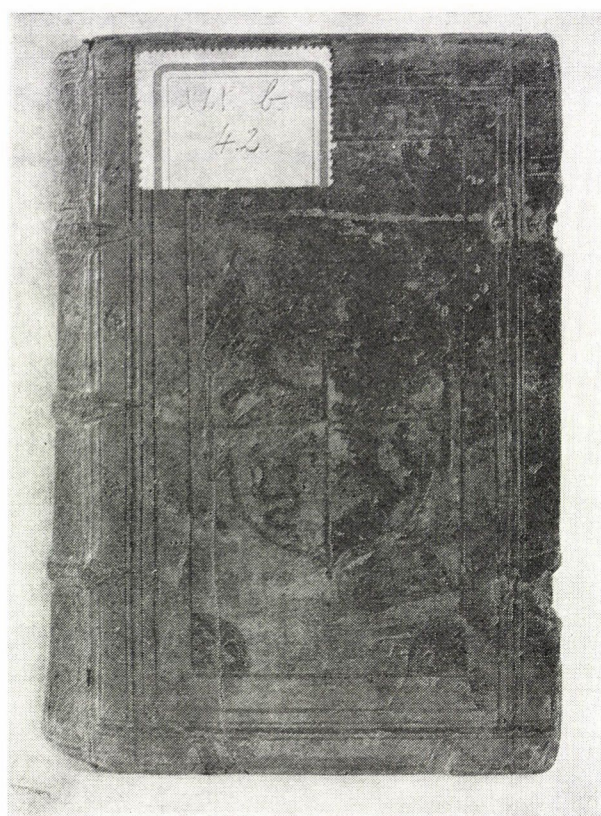




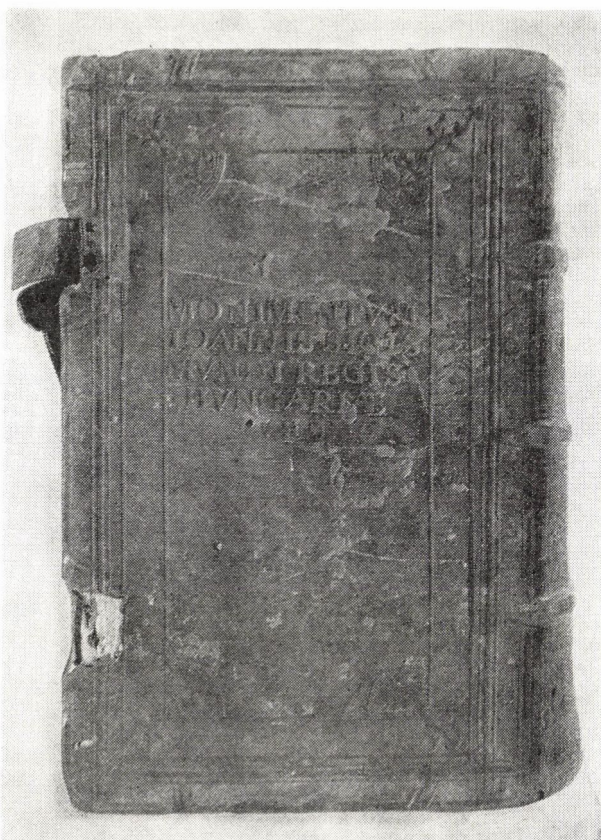
2. Kolozsvár, a jezsuita szeminárium földszinti és emeleti alaprajza, Massimo Milanese, 1584. (Róma, Jezsuita Levéltár)



3. Gyulafehérvár, a jezsuita kollégium földszinti alaprajza, Massimo Milanese, 1586. (Párizs, Bibliothèque National)

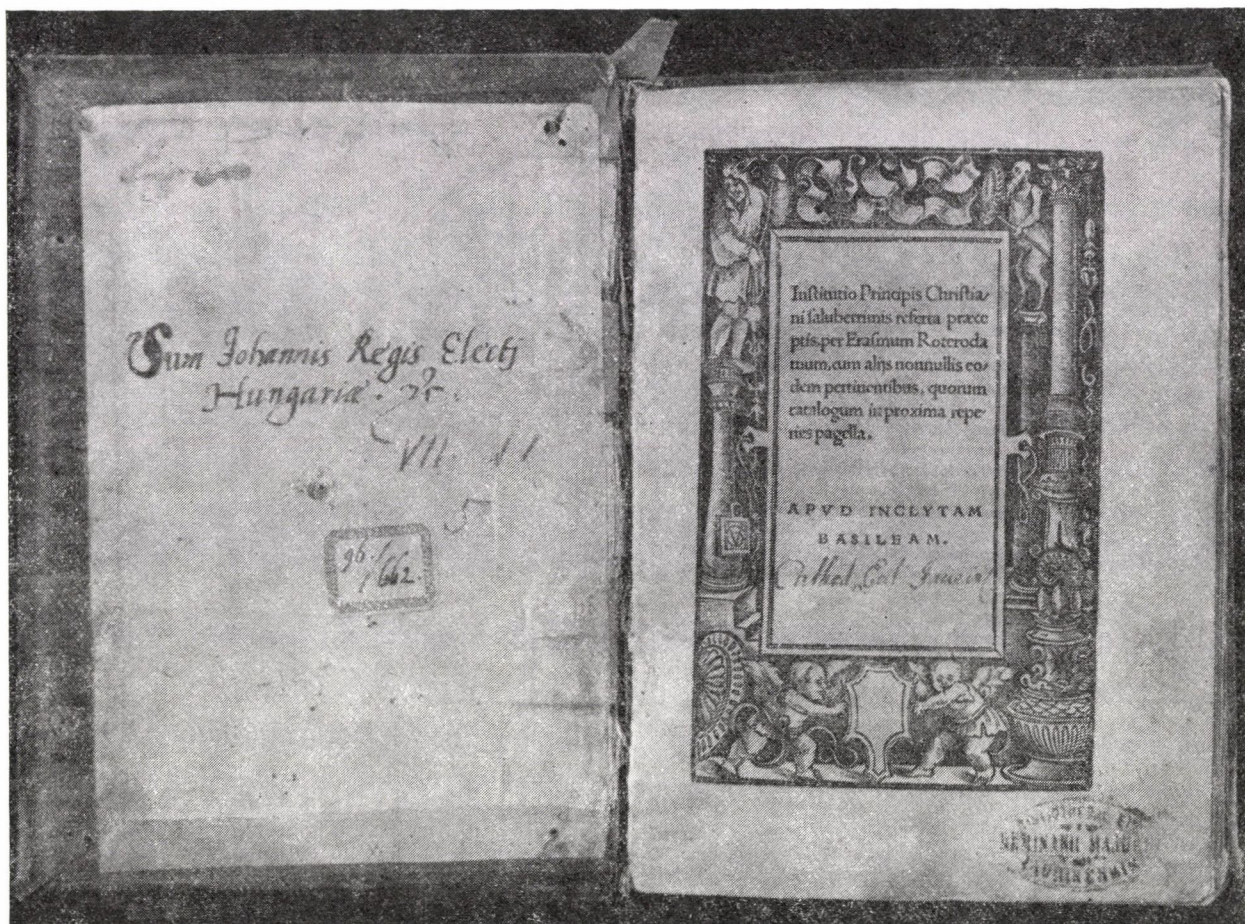


4. János Zsigmond Xenophón-kötetének előtáblája, 1553. (Győr, Székesegyházi Könyvtár)



5. János Zsigmond Xenophón-kötetének háttáblája, 1553. (Győr, Székesegyházi Könyvtár)





6. János Zsigmond Erasmus-kötetének előző- és címlapja (Győr, Székesegyházi Könyvtár)

ő küldte Lengyelországból Váradra saját építését, Domenico Ridolfinit, s ugyancsak az ő sürgetésére szegődtek Itáliából Simone Gengát, a toszkán nagyherceg hadmérnökét is. Báthory István — famodelleken, tervrajzokon — Lengyelországban is állandóan nyomon követte a vár építését, s ha halálakor még nem is volt teljesen készen, bizvást tekinthetjük mégis személyes művének ezt a hatalmas erődtímenyt, amely hosszú időre útját állta errefelé a török terjeszkedésnek. Az egyházi építészetet pártoló katolikus Báthory István nem templomokat épített,[12] hanem jezsuita kollégiumokat. A legjelentősebb általa támogatott egyházi épület a gyulafehérvári rezidencia és iskola volt.[13] 1586-ban a firenzei Massimo Milanesi jezsuita fráter készítette el a terveket, még Báthory életében. Az épületkomplexus szárnyai árkádos udvarokat zártak közre, a reneszánsz palazzók, chiostrók mintájára. A gyulafehérvárinál kicsivel korábban (1583-tól) épült föl a kolozsvári jezsuita szeminárium, hasonló elrendezésben, szintén Milanesi tervei alapján.[14] Mint a váradi vár a maga nemében, ezek az egyházi épületek is a korszak legmodernebb alkotásai voltak; kompozíciójukra nézve szinte napra párhuzamai a közép-itáliai cinquecento építészetnek. Ehhez persze nem kellett volna feltétlenül a lengyel királyi közvetítés — a reneszánsz építészet itáliai orientációjának Erdélyben nagy hagyománya volt. A kolozsvári kőfaragóműhelyeknek a Mátyás- és Jagello-kori reneszánszból eredező gyakorlata tette lehetővé a tervek kivitelezését is.[15]

Az itt érintett reprezentatív műfajok s jórészt maguk az alkotások is — Balogh Jolán kiterjedt kutatásainak köszönhetően — ismertek már, s csak a teljesség kedvéért idéztük őket újra föl, legalább címszavakban. Az ural-

kodói reprezentációnak ezeket az emlékeit, amelyek monumentális méreteikkel s az őket létrehozó nagyvonalú koncepcióval hatnak, Báthory István legelől idézett szavai interpretálják a leghívebben. Van azonban a nagy lengyel királynak s erdélyi fejedelemnek egy másfajta reprezentációja is, az, amire legelől utaltunk s amiről alig tudunk valamit. Ez nem az országnak szól, legalábbis nem közvetlenül neki, hanem sokkal szűkebb körnek: elsősorban a családnak s a hozzájuk legközelebb álló személyeknek. Ez Báthory István műpártolásának teljesen ismeretlen oldala: a familiáris uralkodói reprezentáció. Három műfajban maradtak fenn ennek emlékei, ezeket vesszük most sorra. Elsőül az uralkodói portrét, másodjára a könyvművészetet, illetve ezen belül a könyvkötést, végül pedig a fejedelmi siremléket.

## II.

A legitimizációs arcképet kétségkívül Marcin Kober udvari festő készítette Báthory István királyról, 1583-ban. Kober Sziléziából származott s főleg Krakóban működött a 16. század végén s a következő század elején; portréi a reneszánsz portréfestészet európai hagyományához kapcsolódnak s egyben fontos előzményei a később kibontakozó lengyel portréfestészetnek is.[16] Báthory Istvánról festett egészalakos képmását ma is Krakóban őrzik, a Misszionáriusok kolostorában. Félrevont zöld függöny keretében magasodik a király vörös köpenyes alakja, a ruha dekoratív foltjával éles ellentétben áll a finom, részletező realizmussal megfestett arc. Ez a monumentális (életnagyságon felüli) arckép számtalan festett és metszet-változatban terjedt századokon





7. Marcin Kober: Báthory István király képmása, 1583.  
(Krakkó, Misszionáriusok kolostora)

át, a legeltérőbb méreteken, egészalakos portréként és mellképre redukáltan.[17] Báthory többi (még életében, de már lengyel királlyá választása után készült) arcképe metszet, s bár ezeket is másolták a későbbi századok folyamán, jelentőségük jóval kisebb. Legismertebb közülük Jobst Amman rézmetszete, amely még a koronázás előtti időben készült, 1576-ban.[18] A Báthory Istvánról készült metszet-arcképek széles körben terjedhettek el; elterjedtségüket csak azok a profil-arcképek múlták fölül, amelyek a király pénzeit díszítették.[19] Ezekből is biztosan sok jutott Erdélybe, akárcsak a metszetekből. Arról azonban nem tudunk, hogy Báthory Istvánról még életében készült volna bármilyen arckép is Erdélyben, Magyarországon.

A Kober-, az Amman-, s a többi, kevésbé jelentős alap-típus valamennyi derivátumát összegyűjtve és csoportosítva Stefan Komornicki dolgozta föl a király ikonográfiáját 1935-ben.[20] Bárki, ha Báthory István arcképeivel foglalkozik, akárcsak érintőlegesen is, nem kerülheti ki ezt a hatalmas adatbázison alapuló rendszerező össze-



8. Giulio Ricci (?): Báthory István király viaszdomborművű arcképe, 1586. (Budapest, Iparművészeti Múzeum)

foglalást — számolnia kell azonban azzal, hogy ez az alapvető mű mára kissé idejét múlt. Nem annyira mód-szere, mint inkább amiatt, hogy az anyag megjelenése óta jelentősen fölszaporodott. Ezek egyik része bele-illeszthető a Komornicki-kialakította leszármazási sorok-ba. Az a portré például, amit a boroszlói Múzeum Narodowe nemrégiben vásárolt, a Kober-derivátumok közé tartozik,[21] s leginkább ide kapcsolható az az aprócs-ka, egészalakos képmás is, amely — Jagello Annáéval együtt — a király egyik számadáskönyvének kötés-tábláját díszíti.[22] Martin Schrot 1581-ben megjelent *Wappenbuch des Heiligen Römischen Reichs* ... című munkájának fametszete a korai mellképek családjába



9. Báthory István viaszdomborművű arcképe tokjának gravírozott hátlapja, 1586. (Budapest, Iparművészeti Múzeum)



tartozik.[23] Az újonnan előkerült darabok másik része azonban nem illeszthető bele maradéktalanul Komornicki feldolgozásába — s az erdélyi vonatkozású anyag főképp idetartozik.

Báthory Istvánról portrét csak lengyel királlyá választása utáni időből ismerünk, s ilyen portré nem került Erdélybe — legalábbis így vélte — szintén Komornickire támaszkodva — a legutóbbi időkben a hazai szakirodalom.[24] Ez a vélekedés azonban ilyenformán aligha tartható. Legföljebb arra nincs ugyanis adatunk, hogy életnagyságú, egészalakos — vagyis a Kober-féle típust méretében és kvalitásában is megközelítő — reprezentatív arckép került volna Lengyelországból Erdélybe a király életében. Az erdélyi udvarba nagyon is jutottak portrék a királyról s a királytól — csakhogy ezek a familiáris művészeti reprezentáció körébe tartoznak.

Báthory Istvánról több kisebb, medallionszerű arckép is készült. Legismertebb közülük az az aranyozott ezüst, szív alakú medallionba foglalt borostyán dombormű, amely valószínűleg Jagello Anna királynő krakkói sírboltjából került elő.[25] Uralkodói arcképek azonban kevésbé maradandó anyagból is készültek. A lengyel királyi udvar számadáskönyveiben szerepel az az *imago ex cera*, amit 1584-ben készített a királyról egy bizonyos *Henricus Woltriss*, s amit később (de valószínűleg még ugyanabban az esztendőben) elküldtek Gyulafehérvárra, a mindössze tizenkét esztendőös Báthory Zsigmond fejedelemnek.[26] (Alkotója, *Henricus Woltriss*, valószínűleg azonos — a más források által említett — *Heinrich Walter* boroszlói viaszművessel.[27]) Ez az eleve ajándékba szánt képmás — amely bizonyára olyan volt, mint a korszak számtalan keroplasztikája, éremszerű és — nagyságú — sajnos elkallódott. Megvan azonban Báthory Istvánnak egy másik viaszképmása ma is, 1586-ból, amelyről a szakirodalom, megleten kívül, gyakorlatilag semmit sem tudott.[28] A budapesti Iparművészeti Múzeumban őrzött mellkép a királyt profilban ábrázolja, vállán hermelin bélésű vörös palást, alatta aranyhímzésű, zsinórozott zöld kabát, fehér inggallér; fején sötétbarna süveg, kalpagforgója letörött, vagy kiesett belőle a betét. A dombormű meglehetősen rossz állapotban van: jószerint csak az arc s a főveg felülete eredeti, a többi (a palástot, a kabátot, a gallért, a forgó megmaradt részét) durván átfestették s ecsetarannyal kicifrázták. A domborművet őrző kerek, aranyozott réztok föltétlenül egykorú; gravírozott hátlapján kettős babérkoszorú s virágindák gyűrűjébe fogott rozetta; keskeny oldalán szalagfonadék díszlik; az üveglapot lapos fémkarika szorítja le, rajta vésett felirat: STEPHANVS · D · G · REX / POLONIAE / 1 · 5 · 8 · 6. A tok szép, kvalitásos darab; az volt hajdan a dombormű is. Kvalitásai azonban — amennyire ezt az anyagában színezett arc, a haj, a főveg formálásából meg tudjuk ítélni — inkább festőiek, mintsem szobrászaiak. Az arc, a homlok, a szem körüli rész csupa ránc, ám ezeknek a finom vonalaknak nincs számottevő plasztikai értékük; a barna szemöldök és a bajusz ugyan erőteljesebben emelkedik ki az arc síkjából, azonban ezek is a bőrfelülethez hasonlóan modelláltak, lágy és képlékeny hatásúak. A barna viaszból fölrakott szakáll megformálása talán a legjellemzőbb: amorfizálja kissé az áll vonalát, de poncolt felülete épphogy elválik a bőrtől. A mester alapjában véve festői alkat volt; kilétéről, személyiségéről semmi egyebet nem tudunk. Báthory István e viaszdomborművi arcképét a szakirodalom sokáig nem kötötte mesternévhez: a legutóbbi időkig német munkaként szerepelt. Olasz mesterek is készítettek azonban ilyeneket — mint például Antonio Abondio, a bécsi udvar szolgálatában. Ő Itáliából hozta magával a műfajt és a technikát is.[29] A lengyel királyi udvar számadáskönyvei alapján ezúttal épp egy olasz *pictor* műveként kíséreljük meghatározni az Iparművészeti Múzeum viaszképmását is. 1586-ban — azaz a portré elkészültének évében — bizonyos *Julius Riccius* tíz magyar aranyat kapott *pro depicta imagine suae M<sup>tie</sup> ex cera*, amiről az akkor már hat éve udvari szolgálatban álló mester sajátkezü nyugtája is megőrződött.[30] *Julius Riccius*ról (vagyis Giulio Ricciról) ezeken az adatokon kívül semmi mást nem tudunk, s így, más azonosítható



10. Báthory István király képmása Bartosz Paprocki Gniazdo cnoty (Kraków 1578) c. művében

műve híján — akár festőként, akár szobrászként működött a krakkói udvarban — e viaszképmás konkrét stílusösszevetésére nincs módunk, s attribúálása alapos föltételezés csupán.[31] A portrét a számadáskönyv szerint már eleve azért rendelték meg, hogy Rómába küldjék, az ifjú Báthory András bíborosnak (mint két évvel korábban egy másikat Báthory Zsigmondnak Erdélybe), kihez nyilván el is jutott, hogy azután véle vissza Lengyelországba s talán még Erdélybe is elkerüljön — igazából azonban nem tudjuk, hol vésztele át az évszázadokat, mignem az Egger-gyűjteménybe s onnét az Iparművészeti Múzeumba jutott. Báthory András hagyatékaként azonban erdélyi jelenléte — ennek okán ikonográfiai és stílusközvetítő hatása — nem kizárt, mint ahogy a számadáskönyvek adatai okot adnak arra, hogy további, familiáris gesztusként Erdélybe jutott darabokkal is számoljunk.

Ha nem is volt monumentális arckép, s ha el is pusztulhattak a kisebb darabok a családdal együtt, Erdélyben a 17. század végén mégis kialakult a Báthory István királyábrázolásának valamiféle hagyománya: ennek bizonyossága a 17-18. századi erdélyi (grafikus) fejedelemgalériák álló, páncélba öltözött, bíbropalástos Báthory István figurája, jobbójában joggal, s fején koronával.[32] Valószínűleg ugyanehhez a hagyományhoz kapcsolódik az az egykoron Kolozsvárott őrzött egészalakos

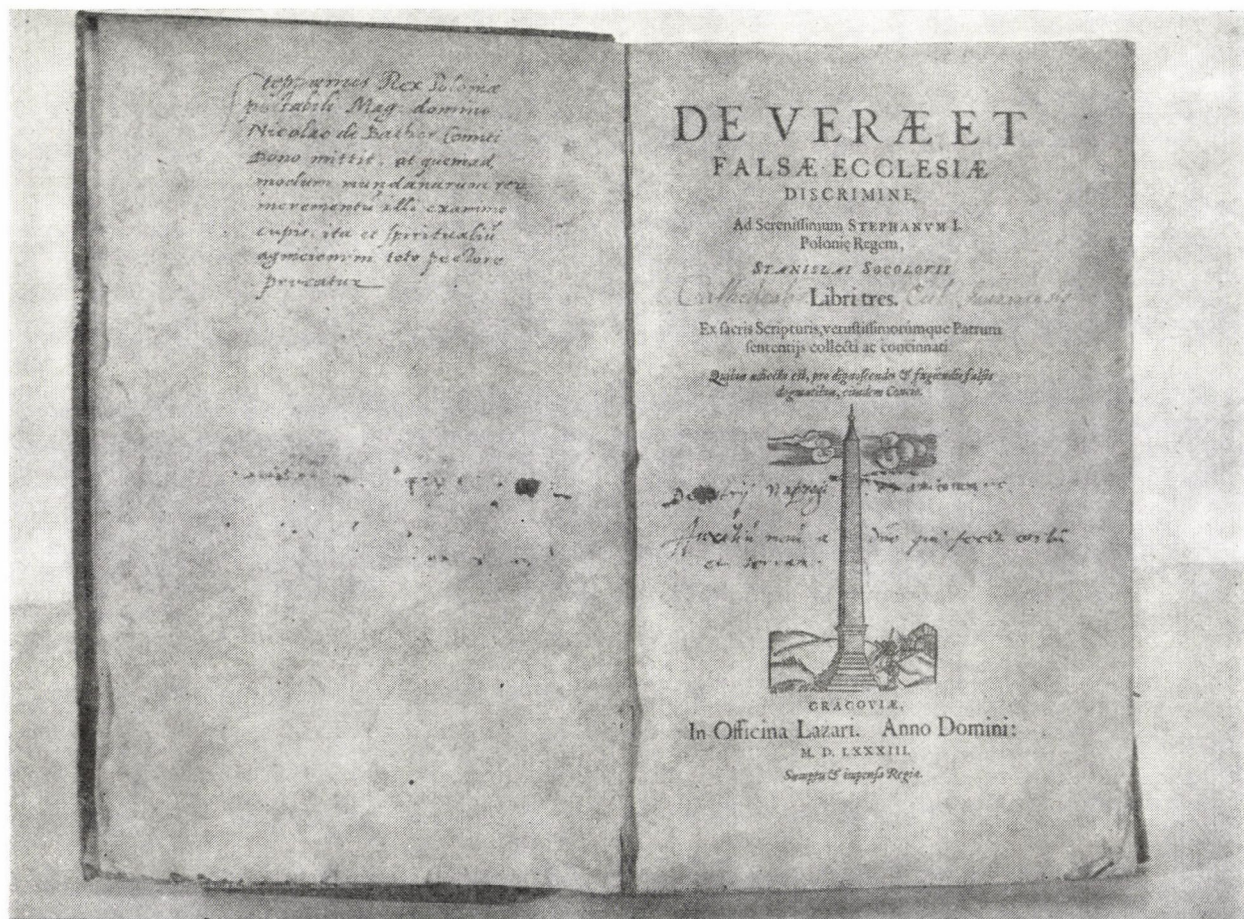


11. Báthory István király képmása, 18. század eleje (?)  
(egykor Kolozsvár, rk. főgimnázium díszterme)

(életnagyságú) reprezentatív portré is, amelyen Báthory István mint *fundator Academiae Claudiopolitanae, collator abbatiæ B. V. M. de Colosmonostor* jelenik meg, baljában jogarral s jobbában a kolozsmonostori egyház modelljével.[33] A kép (amelyet a korábbi ikonográfiai összeállítások figyelmen kívül hagytak) eddig csak silány reprodukcióról ismeretes, de az erről is jól leolvasható, hogy eredetije szerfölött provinciális mű s alkalmasint helyi képzettségű, erdélyi festőtől származhatik. Részben középkori donátor-ábrázolások reminiscenciája ez, részben önálló variációként azt a páncélba öltözött, koronás, palástos *rex armatus* ikonográfiai archetípust követi, amely a király krakkói síremlékfiguráját is ihlette, s amely — mint személytelen toposz — a kései grafikai fejedelem-sorozatok Báthory-alakját is meghatározó módon befolyásolta. Mindent összevetve: Báthory egyik említett erdélyi képmása sem lehet más, mint későbbi kompiláció, amelyhez részben metszetek, érmek szolgáltathatták a hitelesítő anyagot.[34] Különösen a metszetek jelentőségét szeretnénk hangsúlyozni. A *rex armatus* típusnak ugyanis volt korabeli (1576–1586) metszet-változata, több is (s az egyik igen közel áll a kolozsvári alapító-portréhoz[35]) s metszet-árcképek egészen bizonyosan kerültek Erdélybe, még 1586 előtt; ha másképp nem, hát olyan könyvekkel, amelyekben ott volt a király árcképe.[36]



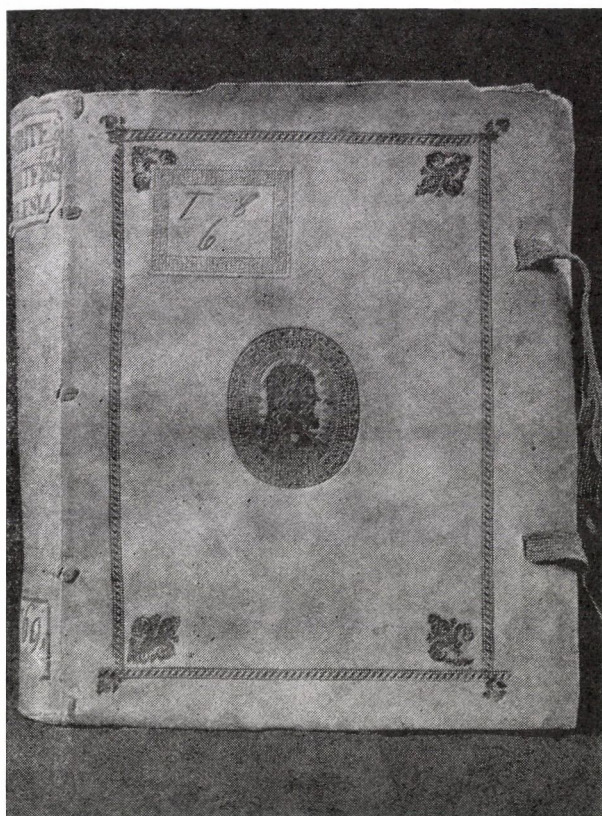
12. Báthory Miklós Socolovius-kötetének előzők- és címlapja  
Báthory István király sajátkezű ajánló soraival (Győr,  
Székesegyházi Könyvtár)







13. Báthory István király Fauntenus-kötetének előtáblája, Krakko 1584. (Győr, Székesegyházi Könyvtár)



14. Báthory Zsigmond Fauntenus-kötetének előtáblája, Krakko, 1584. (Győr, Székesegyházi Könyvtár)

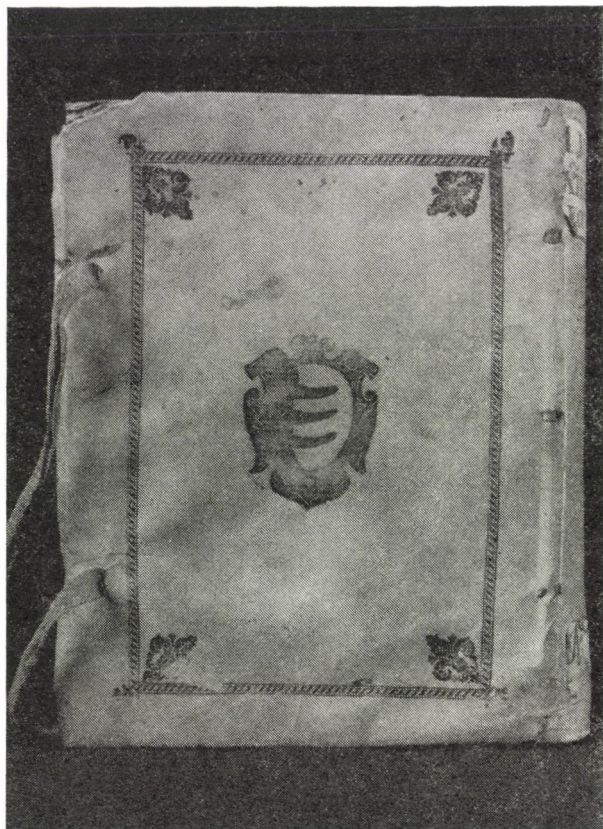
### III.

A győri Székesegyházi Könyvtár több olyan bőr- és pergamenkötésű könyvet őriz, amelynek kötéstábláit Báthory-címeres superexlibris díszíti. Közülük azonban csupán egyetlen egy volt Báthory István tulajdonában eredetileg, a többi a család más tagjaié volt: legnagyobb részük Báthory Zsigmond fejedelemé, de akad köztük egy kötet talán Báthory András bíboros könyvtárából is. Ezek a művek egytől-egyig a gyulafehérvári fejedelmi bibliothéka szétkallódott, elpusztult anyagából valók — a Báthory Zsigmond lemondásait követő zűrzavaros esztendőkből, a pusztuló fejedelmi palotából mentette meg s vitte magával őket Náprági Demeter, Erdély utolsó katolikus püspöke Győrbe, új székhelyére, ahol valamivel nyugodtabb körülmények között vésztelték át az elkövetkező századokat. [37] A győri kötetek sorsát azonban korábban, a fejedelmi könyvtárba kerülésük előtt is nyomon tudjuk követni. Tudjuk, honnan érkeztek Gyulafehérvárra. Krakkóból.

Báthory István király jóvoltából sok könyv jutott Lengyelországból Erdélybe. Az elajándékozott kötetek egyfelől a lengyel nyomdáknak részben királyi iniciatívából nyomtatott művek közül kerültek ki, s mintegy tiszteletpéldányként jutottak a családtagokhoz, vagy a velük szorosabb kapcsolatban álló erdélyiekhez, másfelől olyan egyedi, másutt megjelent munkákból, amelyeket a király lista szerint vásároltatott össze az ifjú Báthory András, vagy a kiskorú Báthory Zsigmond, a későbbi fejedelem számára. A könyvajándékok mindkét típusára számtalan példát lehet fölhozni. Az első csoportba tartozik R. Heidenstein *De bello Moscovitico* (Cracoviae 1584), [38] vagy S. Sokolowski *De verae et falsae ecclesiae discrimine* (Cracoviae 1583) című munkája [39] és sok más mű is, a második csoport darabjairól elsősorban listák s csak kisebb részben eredeti művek maradtak fenn. [40]

A lengyel királyi udvar számadáskönyveinek adatai szerint egy-egy frissiben megjelent krakkói vagy poznaíi nyomtatványból az *intrologatori curiae* egyszerre nagyobb mennyiséget is bekötöttek; [41] ezeket szánhatták ajándéknak. Az egyenkötések azonban korántsem voltak teljesen egyformák. Reinoldus Heidenstein már említett, 1584-ben megjelent történeti munkája, a *De bello Moscovitico*, amely Báthory Istvánnak a Rettenetes Iván seregei fölött aratott fényes győzelmét beszéli el, ma három olyan példányban is ismeretes, amelyben a szerző saját kezű ajánló sorai olvashatók. Az egyik dedikáció Báthory Zsigmondnak szól (annak, akinek a nyomtatott ajánlás is); a Sárospatakra került s ma is az egykori Református Kollégium Nagykönyvtárában őrzött mű mindkét kötéstábláján ott a farkasfogas Báthory-címer. [42] A Kovácsóczy Farkasnak ajándékozott példány (egykor báró Apor Károly marosvásárhelyi könyvtárában) jelenleg ismeretlen helyen lappang, de múlt századi közlője a „cífrázatokkal ékes dísznőbőr” kötés leírásakor nem említi, hogy bármilyen címer lett volna rajta. [43] A két ajándékpéldány kötését sajnos addig nem tudjuk összehasonlítani, amíg az erdélyi elő nem kerül. Nem valószínű, mindazonáltal, hogy Kovácsóczyén Báthory-címer lett volna. A *De bello Moscovitico* első kiadásából ugyanis egy harmadik dedikált példány is fölbukkant, váratlanul; ezt a szerző nem kisebb személyiségnek, mint Abafáji Gyulai Pálnak, Báthory István titkárának ajánlotta. [44] Kötése feltűnően hasonlít a Báthory-kötetekére: kompozíciója azonos, bélyegzőkészlete csak részben más — ugyanannak a műhelynek a munkája. A címer helyén, mindkét táblán, középpütt, ornamentális díszű ovális medallion áll. A kötések kétségkívül személyre szóltak. [45] Hasonló eredményre vezet, s immár a családon belüli differenciálásra nézve L. A. Fauntenus *De Christi in terris Ecclesia* című, Poznańban, 1584-ben megjelent műve két ma is meglévő példányának összehasonlítása. Mindkettőt Győrött őrzik, a Székesegyházi Könyvtárban; az egyik — be-





15. Báthory Zsigmond Fauntenus-kötetének háttáblája, Krakkó 1584. (Győr, Székesegyházi Könyvtár)

jegyzése szerint — Báthory Zsigmondé volt, a másikban azonban semmiféle Báthory-vonatkozású bejegyzés nincs. Báthory Zsigmond példányának első kötéstábláján ovális medalionban Krisztus-fej van, hátsó tábláján pedig a Báthoryak farkasfogas címere.[46] A másik kötet hátsó táblája teljesen díszítetlen, első kötéstáblájának közepén viszont ott áll Lengyelország és Báthory István király egyesített címere: kiterjesztett szárnyú, jobbra néző, koronás sas, a szív-pajzsban a Báthory-címer — vagyis ez a kötet a király személyes tulajdonában volt eredetileg.[47] Az egyenkötések, úgy látszik, tényleg személyre szóltak: olykor a tulajdonos neve is rájuk került, mint például Báthory András Nagyszebenben őrzött Justinus-kötetére.[48]

A ránk maradt kötetek kétféle méretűek. A negyedrétűeket színezetlen pergamenbe, az ívrét hajtottakat barna bőrbe kötötték. A kötéstáblák szellős kompozíciós rendje mindkettőn azonos: a tábla középmezőjét vékony — általában szalagfonadékos — görgető kereteli, a sarkokban némi ornamentális dísz (többnyire virágtő), középpütt ovális keret, növényi motívumokból s hasogatott, felpöndörödő szalagokból alakítva, belülről olvasható köríratos jelmondat, benne leggyakrabban a farkasfogas Báthory-címer. Az azonos kompozíció ellenére, egymáshoz képest az egyes kötetek kötéstábláinak motívumkincse igen változatos. Báthory István Fauntenus-kötete nagyon egyszerű munka, csak az első kötéstábláját ékesítették a király címerével. Báthory Zsigmondé díszesebb: az első kötéstáblán, ovális keretben Krisztus-fej, profilban, hátul Báthory-címer; gerince díszítetlen. A leggazdagabban dekorált pergamenkötés a valószínűleg Báthory András tulajdonában volt Warsewicius-kötet (*Memorabilium rerum et hominum coaevorum descriptio . . . ad annum 1585., Cracoviae, 1585*): első tábláján két szalagfonadékos lécc között futó, fügét, almát, makkot, szőlőt termő, hullámvázú inda keretelte tükörben, elszórt virágtövek között a farkasfogas Báthory-címer, hátsó kötés-

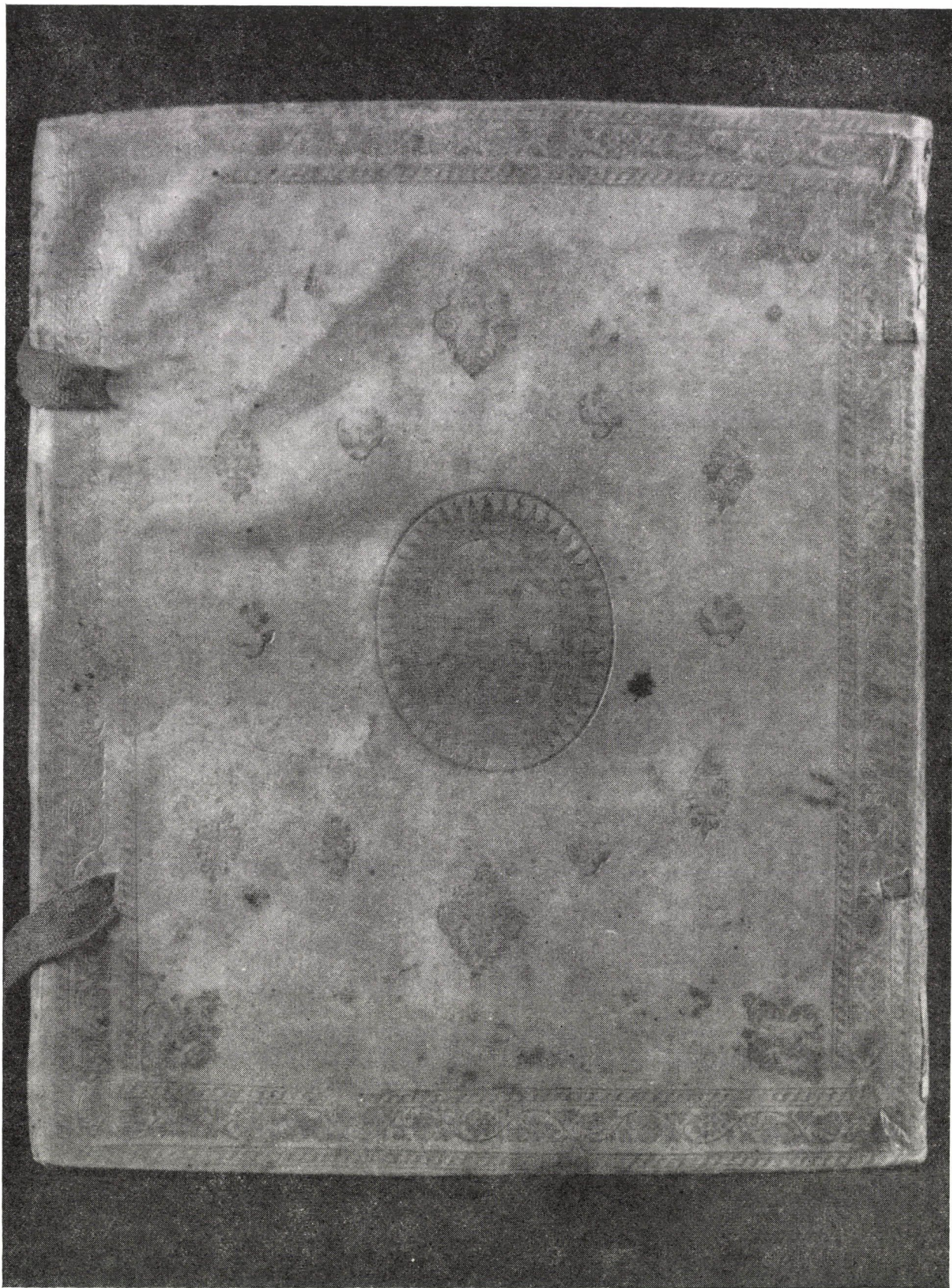
tábláján, ugyanebben a kompozíciós rendben, középpütt a gyermek Jézus alakja; a gerincet is aranyozott, gazdag ornamentika borítja.[49] A barna bőrkötések — a győri két Plátón-[50] és két Thesaurus[51], meg a sárospataki Heidenstein-kötet[52] — sokkal jobban hasonlítanak egymásra. Mindegyik kötéstábla sarkán bonyolult vonalú manierista indadisz, középpütt ovális keretben Krisztus-mellkép, vagy Báthory-címer. A kartus körül egy-egy virágtő, évszám, esetleg a mű címe is. Bár eltérnek egymástól a pergamen- és a bőrkötések, méretükre, színükre nézve, az eltérések mellett is a motívumkincs, sőt a bélyegző-készlet kétségtől azonos. Itt is, ott is ismétlődnek a virágtövek, a szalagfonadékos lécc, az ovális kartus a jelmondatokkal, a farkasfogas Báthory-címer. Ugyanabban a műhelyben készült az összes győri Báthory tulajdonban volt könyv kötése s ugyanott a sárospataki (s a budapesti) Heidenstein-köteté is. S ez a műhely Krakkóban működött. Az ívrét hajtott művek sarokmezejének egyetlen lemezzel nyomott, manierisztikus indafonatos díszre jelenik meg ugyanis azon a századunk elején varsói magántulajdonban lévő Plutarkhosz-köteten is, amelyet — saját kezű ajánlása szerint — maga Báthory István király ajándékozott Báthory Andrásnak. Írásos források alapján bizonyosra vehető, hogy ezt a kötetet 1580-ban Brutus János Mihály vásárolta és kötette be Krakkóban, a király megbízásából.[53]

Ha ennek a Plutarkhosz-kötetnek egyelőre nem sikerült a nyomára akadni, a krakkói műhely további munkáira magában Krakkóban igen. A győri folio-méretű könyvek kötésével vág egybe egy 1587-ben nyomtatott *Missale Varmiese* (az Egyetem superexlibrisével)[54] s egy Stanislaus Hosius összes műveit tartalmazó kötet kötése (Stanislaus Socolovius superexlibrisével);[55] a győri quarto-méretű pergamen kötésekkel pedig egy Krakkóban őrzött Warsewicius-kötet.[56] Ugyanezen szerszámok lenyomatai más művek kötéstábláin is főltnnek: egy 1413-ban írott Szent Jeromos-kódex [57] kötésének egyik görgetője azonos az I. 8. 7. jelzetű győri s a krakkói Warsewicius-kötet görgetőjével,[58] a Szent Jeromos-kódex angyalfejes saroklemeze pedig annak a *Catalogus Gloriarum Mundi* (Frankfurt 1579)[59] háttáblájának saroklemezővel azonos, amelynek arabeszkos középlemeze viszont a budapesti Egyetemi Könyvtár Heidenstein-kötetének előtábláján látható ovális medallionnal azonos rajzolatú (méretük azonban eltér egymástól). A sor tovább bővíthető. A krakkói Biblioteka Jagiellońskában található kötések jó részét Anna Lewicka-Kamińska gyűjtötte össze s a mestert mint a 16. század nyolcvanas-kilencvenes éveiben a Lazar-nyomda számára dolgozó könyvkötőt határozta meg.[60] A kör tovább tágítható: biztosan ez a műhely dolgozott Báthory István királynak s számára nemcsak Lengyelországban, hanem külföldön megjelent műveket is bekötött. A címeres superexlibrisek alapján úgy látszik, hogy megrendelőinek köre egészen széles volt. S még egy dolog feltűnő: ennek a műhelynek a motívumai igen erősen hatottak a litván késő reneszánsz könyvkötő művészetre.[61]

A Báthoryak könyvtáraiból ránk maradt kötetek még mai, erősen roncsolt állapotukban is sokat őriznek hajdani reprezentatív pompájukból. Különösen színezésük volt rendkívül erőteljes hatású. A győri Plátón- és Thesaurus-kötetek bőre hideg, világosbarna, arany-nyomással, metszésük sötétvörös, oromszegőjük kéksárga. Szalagjuk, amivel össze lehetett kötni őket, zöld. A sárospataki Heidenstein-kötet poncolt aranymetszéssel díszített, oromszegője vörös és kék. A pergamenkötések színhatása más, kevésbé kontrasztos: színezetlen pergamen arany-nyomással, díszítetlen aranymetszés, oromszegőjük kék-sárga, fehér-sárga, vörös-sárga; a legdíszesebb Warsewicius-kötet mára kifakult kötőszalagjai eredetileg bíborvörösek voltak.

Az *introligatorii curiae* munkái szép számban kerülhettek Erdélybe, ha elég szűk körhöz is. Ezek a szellősen komponált, választékos színezésű kötések igen elűnek a korabeli erdélyi könyvkötésektől, amelyeken ekkoriban leginkább a német reneszánsz görgetős könyvkötések zsúfolt stílusa divatozott. A kolozsvári Heltai-nyomda mellett működő könyvkötő-műhelyben kötött Homéros-



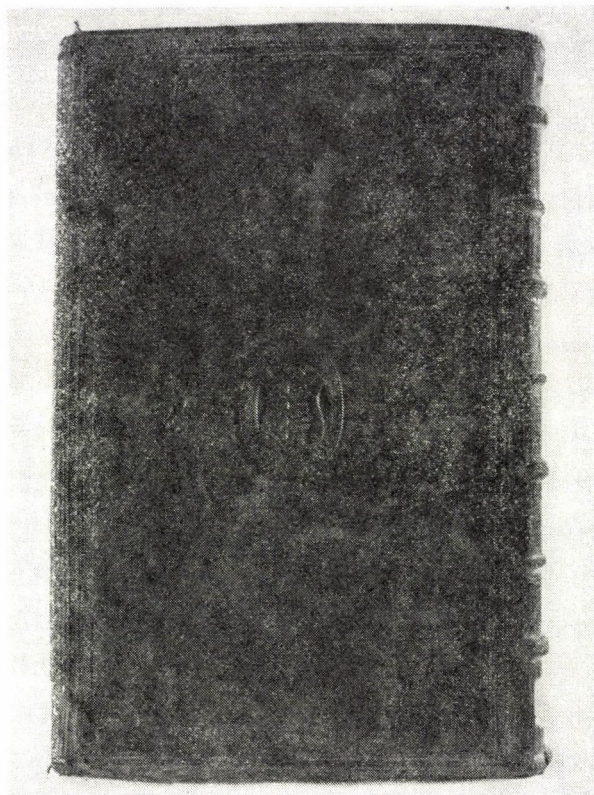


16. Báthory András (?) Warsewicius-kötetének háttáblája, Krakkó 1585. (Győr, Székesegyházi Könyvtár)

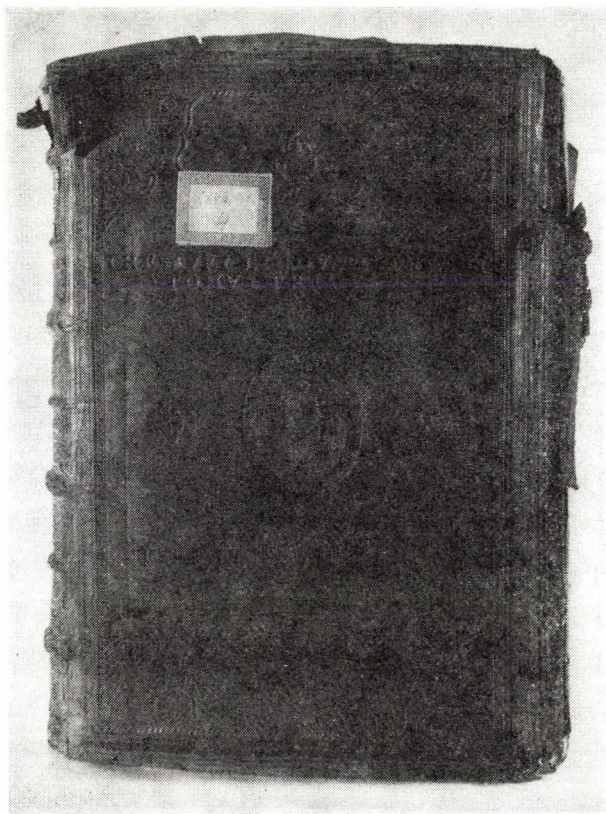




17. Részlet Báthory András (?) Warsewicius-kötetének háttáblájáról



19. Báthory Zsigmond Thesaurus-kötetének háttáblája, Krakkó, 1585. (Győr, Székesegyházi Könyvtár)



18. Báthory Zsigmond Platón-kötetének előtáblája, Krakkó, 1585. (Győr, Székesegyházi Könyvtár)

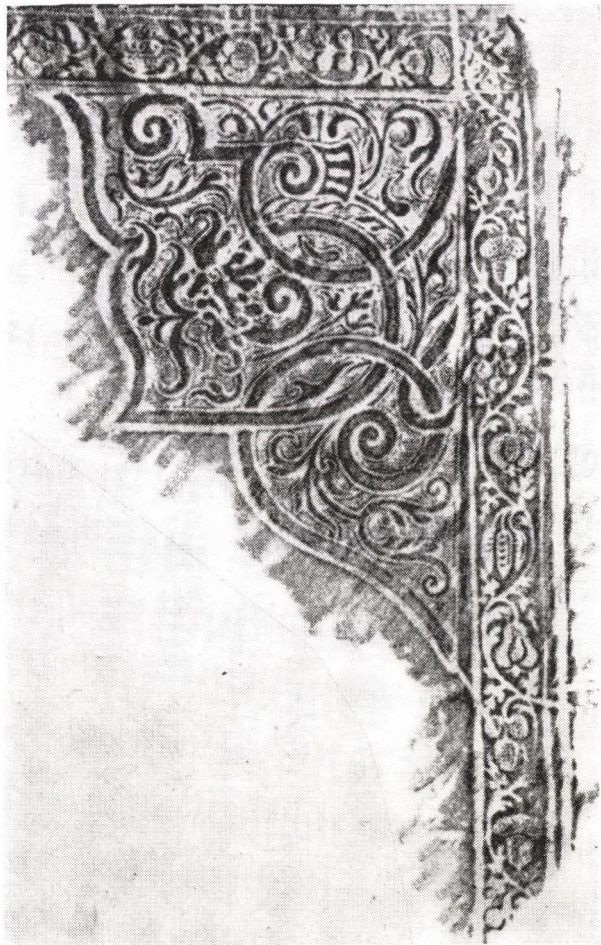


20. Báthory-címer Báthory Zsigmond Heidenstein-kötetnek háttáblájáról (Sárospatak, A Tiszáninneni Református Egyházkerület Nagykönyvtára)





21. A krakkói egyetem *Missale Varmiense*-kötetének előtáblája, Krakkó 1587. (Krakkó, Biblioteka Jagiellońska)



22. A *Missale Varmiense* előtáblájának saroklemeze

(1570-es évszámmal)[62] és Mikropresbytikon-kötetet,[63] vagy Székesfejervári András kincstári számvevő Brassóban kötött *Autores Historiae Ecclesiasticae*-kötete jellemző példái ennek a stílusnak.[64] Sajnos a korszak erdélyi kötetstörténete egyáltalán nincs földolgozva, s így összehasonlító anyagunk igen csekély. Mégis meg kell kockáztatnunk azt a föltevést, hogy az Erdélybe jutott krakkói királyi könyvkötések nem gyakoroltak különösebb hatást a korabeli erdélyi kötésdivatra: itt-létük megvillanó színfolt csupán az erdélyi késő reneszánsz tarkaságában, s az is — mint annyi más — hamar elenyészett a zűrzavaros századfordulón.

Báthory István humanista műveltségéről, irodalom- (főképp a történetírás) pártolásáról, a Gyulafehérvárt majd később Lengyelországban udvarába gyűlő humanista körrel és a fejedelem s király szenvedélyes könyvszeretetéről eddig is sokat tudtunk, számtalan adatunk volt rá — de ennek a szenvedélyes könyvszeretethez csupán egyik oldala volt fontos a kutatók számára: a tartalom, a belbecs.[65] Nagy gondot fordított azonban a király könyveinek külső megjelenésére is. S amint bibliofilájának csak egyik oldala volt a tartalom, a külső megjelenés mellett, akként a könyvkötés is csak egyik része volt az általa pártolt vagy személyéhez kapcsolódó könyvművészet egészének. A köteteket ugyanis gyakran díszítették metszetek: ornamentális díszek, iniciálék s figurálisok is — s ez a metszetanyag mindenüvé eljutott, ahová a könyv. S nem csupán királyi kegyből vagy figyelmességből. Ez a tény más művészeti műfajok — így az uralkodói portré — szempontjából sem hanyagolható el.

#### IV.

1581. május 27-én meghalt Báthory Kristóf erdélyi fejedelem, Báthory István bátyja.[66] A hír némi késelelemmel juthatott csak el Lengyelországba; Vilnában június 16-án tartották az ünnepélyes gyászistentiszteletet.[67] Bátyja temetésére István király is be akart menni Erdélybe, de háborúskodása keleten hosszan húzódott s végül csak képviselője volt ott 1583 Virágvasárnapján, amikor Báthory Kristóf földi maradványait örök nyugalomra helyezték Gyulafehérvárott, a volt domonkos, ekkor már a jezsuitáknak átadott régi gótikus templomban.[68] *Castrum doloris*ának és a temetési szertartásnak vázlatos leírása több változatban is ránk maradt.[69]

Elhunyt bátyjának a lengyel király nem sokkal utóbb díszes síremléket is állíttatott a jezsuita templomban; a monumentumot azonban nem Erdélyben, hanem Danckában,[70] az akkor már ott működő németalföldi szobrász, Willem van den Blocke műhelyében rendelte meg.[71] Az emlékmű faragása 1583 elejére fejeződhetett be; a kész elemek szállítása Danckából Gyulafehérvárra a következő év elején is tartott. 1583 első felében szállításra 1500 forintot adtak ki a királyi udvar számadáskönyvei szerint,[72] november 28-án Opatowiec-ben volt az anyag, majd télen, a fagyott utakon átszállították a Kárpátokon: december 31-én már Tasnádon voltak.[73] A kész faragványokkal együtt utaztak a mesterek is, hogy az emlékművet összeállítsák a helyszínen.[74] 1584. június 18-án Blocke arról ír a danckai tanácsnak, hogy a síremléket már föl is állította.[75] A következő





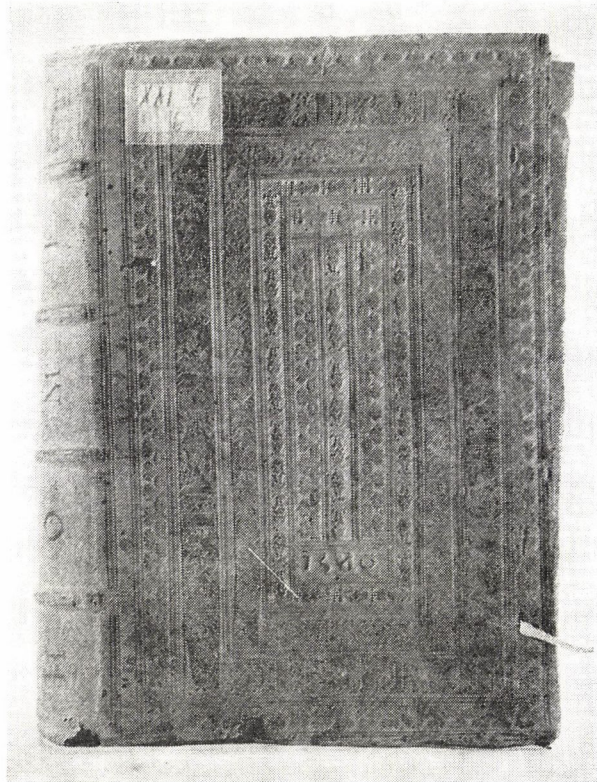
23. Szent Jeromos-kódex előtáblájának középlemeze (Krakkó, Biblioteka Jagiellońska)



24. Középlemez a Krakkóban 1580 körül bekötött Catalogus Gloriarum Mundi (Francoforti ad Moenum 1579.) háttáblájáról (Krakkó, Biblioteka Jagiellońska)

évben, 1585-ben a síremléket elkerítő díszes vasrácozat is eljutott a vasművességéről messze földön híres Danckából Gyulafehérvárra, szintén Báthory István megrendelésére.[76] A mű néhány évtizedig sértetlenül állt a Báthory-templomban; valószínűleg nem érték súlyosabb károk a századforduló véres zűrzavarában sem s csak 1622 után sérült meg alaposabban.[77] Maga a templom a jezsuiták száműzése után még egy ideig katolikus templomként fungált, de valószínűleg már az 1630-as évek végétől s főképp az 1658. évi tatárdúlást követően évtizedekig romosan állt,[78] s csak 1693 után állíthatták helyre a gyulafehérvári katolikusok.[79] A síremlék ekkorra már teljesen, vagy csaknem teljesen elpusztulhatott: Franciscus Fasching, a Kolozsvárt tanító jezsuita 1743-ban már nem említi a templom leírásakor,[80] Bethlen Farkas ugyan közli a feliratát, leírást azonban nem ad róla s így több, mint valószínű, hogy szövegközlése nem autopszián, hanem korábbi följegyzésen (talán Gyulafy Lestáren) alapul.[81] A Báthory-templom a jezsuita-rend föloszlatása (1773) után, 1783-tól kezdve katonai ruhatárként funkcionált;[82] 1898-ban bontották le, hogy helyére építhessék a katolikus főgimnázium épületét.[83] A síremléknek ekkor még — állítólag — megvoltak bizonyos darabjai. Veress Endre úgy tudta, hogy töredékeit végül levitték a gimnázium épületének pincéjébe.[84] Ezeket — úgy tetszik — nem látta senki;[85] a síremléknek sem ábrázolása, sem használható leírása e pillanatban nem ismeretes.[86]

A monumentum mestere, Willem von den Blocke Mechelnben (Antwerpentől délre) született s Németalföldről került a Baltikum keleti felébe, valószínűleg 1568-ban, amikor a németalföldi manierista szobrászat egyik jelentős mestere, Cornelis Floris és műhelye Albert porosz herceg (a Német Lovagrend utolsó nagymestere s egyben szekularizálója) síremlékét kezdte készíteni Königsbergben.[87] Egy évtizeddel később, 1578 és 1582 között Blocke önállóan készíti el ugyanott a porosz



25. Homéros-kötet előtáblája, Kolozsvár 1570. (Győr, Székesegyházi Könyvtár)





26. Mikropresbytikon-kötet előtáblája, Kolozsvár 1570 körül (Győr, Székesegyházi Könyvtár)





27. János Zsigmond fejedelem és választott király (+ 1571) tumbája, 1571—1576. (Gyulafehérvár, székesegyház)

uralkodóház egyik tagjának, a helytartó György Frigyes ögrófi feleségének, Erzsébetnek a síremlékét, Cornelis Floris művét követve mintaként.[88] Közvetlenül ez után kapja a megrendelést a lengyel királytól Báthory Kristóf erdélyi fejedelem monumentumára (1582—1584). Időrendben következő ismert műve Christoffer von Dohna dán hadvezér (†1584) síremléke Odensében (Dániában),[89] s ugyanő készíti később Vasa III. János svéd király (†1592) síremlékét is Uppsalában.[90] A Danckában megtelepedett művész az 1580-as évek második felétől sorozatban készíti Nagy-Lengyelország-szerte is a síremlékeket, haláláig, 1628-ig. Már a század végétől fiával, Abraham van den Blocke-kal dolgozott együtt; kettejük s a szintén Németalföldről származó, mehelni születésű építész, Antonius van Opbergen működése fémjelzi a danckai késő reneszánsznak az északi manierizmushoz igazodó stílusát.[91] Willem van den Blocke síremlékeinek kompozíciós rendje, de főképp a dekoratív részletek Németalföldön, Cornelis Floris művészetében gyökereznek elsősorban. Síremlékfiguráinak egyik típusa, a könyökére dőlve alvó, fekvő alakos, jelesül, a lengyel reneszánsz hagyományából került hozzá; a másik — Lengyelországban szintén elterjedt — típus, a térdelő alakos, a Németalföldről.[92] Báthory Kristóf monumentuma is ebbe a sorba illeszkedhetett bele: a falisíremlék kompozíciója, ornamentális díszítmenyei az északi manierizmus formavilágát idézhették; a figura típusát illetően azonban csak találgathatjuk: térdelő vagy fekvő szobor idézte-e föl az elhunyt erdélyi fejedelem alakját. Lech Krzyżanowski, Blocke monográfusa abból indult ki (valamiféle eszméi rekonstrukció kísérleteképp), hogy Báthory István király végrendeletében úgy hagyatkozott: saját síremlékét testvére, Kristóf monumentumá-

nak mintájára kívánja elkészíttetni.[93] A krakkói síremléket azonban nem Blocke, hanem a firenzei származású szobrász, a lengyel manierizmus meghatározó egyénisége, Santi Gucci készítette el, 1594—1595-ben;[94] a végrendelet citált helye sem annyira a figura, mint inkább a síremlék típusára (falisíremlék) vonatkozhatott. Willem van den Blocke-kal később is kapcsolatban álltak magyarok: Báthory István krakkói erdélyi kancellárja, a Lengyelországban letelepedett Berzeviczy Márton lisnói síremlékét,[95] vagy Báthory András warmiai püspök, bíboros (a későbbi erdélyi fejedelem) és testvére, Báthory Boldizsár kettős síremlékét Barczewóban szintén ő készítette.[96] Berzeviczy Mártoné fekvő alakos, a barczewói síremlék egyesíti a két típust: András térdel, Boldizsár alszik.

Valószínűleg nem Báthory István király krakkói síremlékén keresztül vezet az út a Kristóf gyulafehérvári monumentumához. Ebből a szempontból sokkal fontosabbak a későbbi fejedelmi emlékművek. Hasonló igényű reprezentatív fejedelmi síremlék nem is készült több Erdélyben Bethlen Gábor haláláig; csupán rövid ideig látszott úgy, 1599-ben, hogy Báthory Boldizsárnak, [†1594], Báthory András bíboros testvérének is hasonló síremléket emelnek. András bíboros még Erdélybe jövéle előtt, 1598-ban monumentális kettős síremléket állíttatott testvérének és magának Willem és Abraham den Blocke-kal, az általa támogatott barczewói ferences templomban.[97] Fejedelemsége kezdetétől, 1599 márciusától, foglalkozhatott azzal a gondolattal, hogy a törvényes eljárás mellőzésével kivégzett Boldizsárt méltóképpen eltemetteti, most már a gyulafehérvári székesegyházban, sehhez az ünnepélyes szertartáshoz készítette azt a hatalmas castrum dolorist, amire meggyilkolása





28. Izabella királyné (+ 1559) tumbája, 1571–1576. (Gyulafehérvár, székesegyház)

után (1599. október 31.) őt magát ravatalozták fel.[98] Végül — az írásos források szerint — a bíborost abba a sírba temették, amit öccse földi maradványainak szánt;[99] ez azonban aligha volt díszes emlékmű, mert ennek emelésére már nem maradt idő. Amint Báthory Kristóf fejedelem temetésekor, most, Boldizsár tervezett újbóli temetése idején sem volt készen a végleges síremlék; hogy elkészüljön (egyáltalán megrendeljék) az kellett volna, hogy a bíboros fejedelemsége békében eltartson hosszú évekig. Az erdélyi fejedelmek közül Bethlen Gáborig csak Bocskay István kapott síremléket a gyulafehérvári székesegyházban, 1607-ben, de erről alig tudunk valamit; alkalmasint egyszerű tumba lehetett.[100] A többször lemondott, határozatlan Báthory Zsigmond fejedelem végül idegenben halt meg (Prága, 1613) s ott is temették el;[101] az 1608-ban lemondott Rákóczi Zsigmond tumbája Szerencsen áll;[102] utódját, az 1613-ban meggyilkolt Báthory Gábor fejedelmet Nyírbátorban temették el, a református templomban. (Síremlékéről semmit sem tudunk.)[103]

Csak Bethlen Gábor országlásának idején merül föl újra az Erdélyben szokatlan formájú, reprezentatív fejedelmi síremlék igénye a gyulafehérvári udvarban: 1622-ben, a fejedelem első felesége, Károlyi Zsuzsanna halálakor.[104] Bethlen Gábor ekkor Báthory Kristóf monumentumát vette példaképül. Először egy bizonyos eperjesi kőfaragónak akarta megmutatni a Báthory-templomban álló emlékművet, hogy az annak mintájára készítsse el.[105] Ez nagyon fontos váltást jelez: a fejedelem feleségének síremlékét nem Izabella királyné gyulafehérvári tumbájának mintájára képzelik el (ahogy az Erdély első

asszonyának kijárna), hanem, szokatlan módon, emeletes fali síremléket akarnak emelni néki. A tervezett mű akkor nem készült el, s Bethlen végrendeletében hatalmas összeget hagyott a két síremlékre (ekkor már a sajátjára is):[106] ezeket unokaöccse és a fejedelmi székből majdan utódja, Bethlen István csináltatta meg, de nem Eperjesen, nem is Erdélyben, hanem Krakkóban, a comói származású szobrász, Antonio da Castello műhelyében (1632–1634) — onnét szállították át készen — elemenként — Gyulafehérvárra.[107] I. Rákóczi György fejedelemnek (†1648) Lőrántffy Zsuzsanna és Rákóczi Zsigmond megrendelésére ugyancsak Krakkóban készül síremlék, a comói Sebastiano Sala műhelyében (1649–1652),[108] majd rögtön ezután Rákóczi Zsigmondnak (†1652) és fiatalon elhunyt testvérének, Ferencnek anyjuk, Lőrántffy Zsuzsanna megrendelésére, ugyancsak Krakkóban, a szintén comói származású Bartolommeo Ronchinál (1652–1655).[109] Ezeknek az emlékműveknek a szobrászati díszé sajnos nyomtalanul elpusztult, s csak architektonikus keretük maradt meg, oltárokká alakítva a gyulafehérvári székesegyházban.[110] Analógiákkal összevetve úgy látszik, leginkább (a Feszület alatt?) térdelő alakokként jelenhettek meg fülkéikben a fejedelmi személyek.[111] Talán e részletük is Báthory Kristóf síremlékét követte — mindenesetre Willem van den Blocke korai művein túlnyomórészt térdelő alakok szerepelnek.[112] Valószínű, hogy Báthory Kristóf síremlékfigurája is ebbe a sorba illeszkedett bele.

Az erdélyi emeletes falisíremlékek, úgy tetszik, alakjaik beállításában is különböznek a felföldi aulikus késő reneszánsz emlékművek álló páncélos figuráitól. A sír-





29. Rákóczi Zsigmond fejedelem tumbája, 1618. (Szerencs, református templom)

emlék típusváltása ugyanis a Királyi Magyarország területén is ekkor játszódik le. A középkori tumbát s figuratípust ugyanekkor váltja föl a bécsi udvari művészet hatására a falisíremlék; első emléke, Rueber János kassai főkapitány († 1584) síremléke nagyjából egyidőben készül Báthory Kristóf monumentumával.<sup>[113]</sup> A falisíremlék a Felföldön is 1600 után terjed el; alkotóik szinte kizárólag idegenek, elsősorban németek.<sup>[114]</sup> Bár a korszakban Lengyelországból is kerültek a Felföldre síremlékek, mint például Bártfára a Krakóban működő Hieronymus Canavesi műve, Serédy György († 1557) síremléke,<sup>[115]</sup> vagy Vágbesztercére a már említett Santi Gucci köréből Balassa Zsigmond és neje, Borowska Zsófia Erzsébet síremléke, életnagyságú térdelő alakjaikkal:<sup>[116]</sup> itt létük mellékes, sporadikus jelenség (vagy eleve asszimilálódnak), nem válnak hagyomány gyökerévé. A főurak vagy tumbát csináltatnak, s a fedlapon fekvő figura pontosan követi a középkori hagyományt, vagy emeletes falisíremléket, amellyel azután közvetve vagy közvetlenül a bécsi udvari művészetet követik.<sup>[117]</sup> Erdélyben a fejedelmeket egészen más cél vezette: ők a saját hagyományukat akarták folytatni. A Báthory Kristóf síremléke Erdélyben így vált a fejedelmi síremlék prototípusává: ezt követték a nagy fejedelmek a 17. század közepéig, Erdély fénykorában.

Báthory Kristóf síremléke, mint a több évtizedes hagyomány archetípusa, 1584-ben egy másik igen-igen hosszú életű archetípust váltott fel. A 16. századi Erdély sírművészetében a középkori hagyomány több-kevesebb budai-esztergomi reneszánszszal színezett változatainak egyenes folytatásai élnek tovább. Ilyenek a vitézi síremlékek (Báthory Elek<sup>[?]</sup> síremléke, Perecsen, ref. templom),<sup>[118]</sup> a főpapiak (Statileo János gyulafehérvári püspök [† 1542] síremléke, Gyulafehérvár, székesegyház),<sup>[119]</sup> és a címeres sírlapok (Cseffey Benedek [† 1578] sírköve, Székelyderzs, unit. templom;<sup>[120]</sup> Tötöri Balázs [† 1584] sírköve, Tötör, egykori ref. templom;<sup>[121]</sup> stb.). Legigényesebb megoldás, a reprezentatív forma a tumba. A 16. század folyamán egész sor tumbát állítanak föl a gyulafehérvári székesegyházban, ezekből azonban

— kettő kivételével — csak százalmas töredékek maradtak másfél évszázad barbár pusztításai után. Az erdélyi tumbák igen sokfélék lehetnek: csupán feliratos fedelűek (Keresztúri Dobzai István erdélyi ítélőmester [† 1575] tumbájának töredékei, Szilágyfőkeresztúr, ref. templom),<sup>[122]</sup> címeres és feliratos fedelűek (Petky Mihály [† 1582] tumbafődele, Székelyderzs, unit. templom),<sup>[123]</sup> vagy alakos fedelűek (Patócsy Zsófia [† 1583] tumbája, egykor Küküllővár, ref. templom, utóbb Kolozsvár, Erdélyi Nemzeti Múzeum, ma Bukarest, Muzeul de Istorie al R. S. R.;<sup>[124]</sup> ismeretlen vitéz sírköve a gyulafehérvári székesegyházban, Hunyadi János kormányzó tumbájának fedlapjaként;<sup>[125]</sup> stb.). A különféle típusú tumbák, a változatos kompozíciójú sírlapok mellett még kőből faragott fali epitáfiumra is van példa: Kolosvári Ljeterátus Gábor fejedelmi titkár [† 1591] síremléke volt ilyen, a gyulafehérvári székesegyházban.<sup>[126]</sup> A sokféleség, úgy látszik, nemcsak a Királyi Magyarország sírművészetére jellemző ebben az időben, hanem az elszigeteltebb Erdélyre is. Ekkor még Báthory Kristóf fejedelem síremléke is csak egy a sok közül.

A hagyományos reprezentatív forma ekkor még a tumba. Legjelentősebb példáit, Izabella királyné [† 1559] és fia, János Zsigmond [† 1571] tumbáit a sokat szenvedett gyulafehérvári székesegyház őrizte meg mind a mai napig, meglehetősen épségben.<sup>[127]</sup> Bár a művészettörténeti szakirodalomban állandó protagonistái a kornak, s joggal, igen sok körülötte a homály. A legfontosabb kérdésre a mai napig nem tudjuk a választ: vajon ki lehetett e két reprezentatív fejedelmi emlékmű megrendelője? A két síremlék egyidőben készült, egyszerre, ugyanabban a műhelyben — ez a részletformák alapján vitathatatlan, hiába ingadozik a szakirodalom —, s az írásos források alapján bizonyosra vehető, hogy 1571-ben János Zsigmond halálakor még nem voltak készen. A tumbák fehérmárványból vannak — a gyulafehérvári székesegyházban ekkor e kettőn kívül több fehérmárvány síremlék is állott: ezeknek azonban ma csak a töredékeit ismerjük. Ezt az emlékcsoportot nemcsak nemes anyaguk, hanem stílusuk, a rollwerket variáló manierista





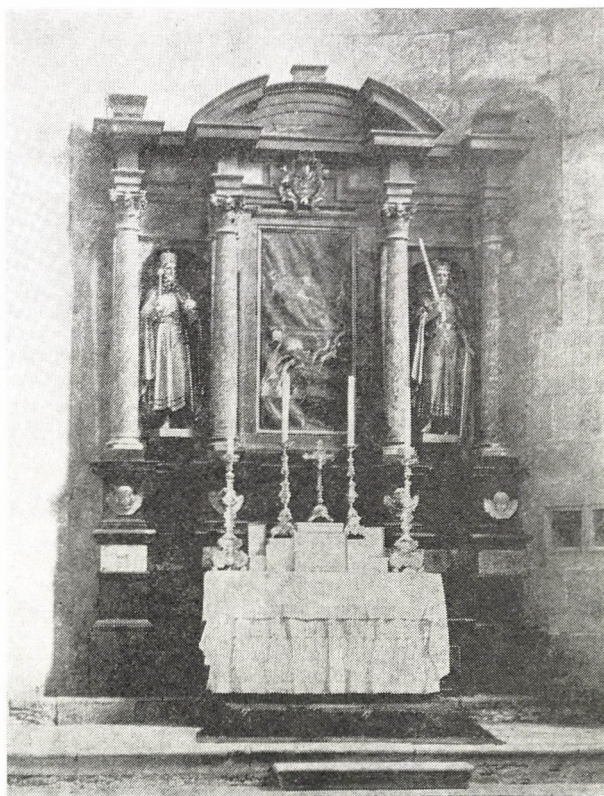
30. Báthory András és Báthory Boldizsár síremléke, Willem van den Blocke, 1598. (Barczewo Warmińskie, ferences templom)

motívumkincsük is szorosan együvé kapcsolja a együtt-süket egyben el is különíti a kolozsvári kőfaragó-műhelyek munkáitól. Számátalan megoldatlan stílári, ikonográfiai, szerkezeti kérdés vetődik itt föl — tisztázásuk önálló tanulmányba kívánczok s szétfeszítené e munka kereit. [128] A két Zápolya-tumba — márcsak kvalitása okán is — két főmű. Megrendelőjükről tényleg semmit sem tudunk, de az aligha lehet más, János Zsigmond halála után, mint maga az új fejedelem, Báthory István, akinek részben politikai érdeke, részben — talán — személyes szimpátiája is fűződhetett ahhoz, hogy a fejedelemségben elődjeinek méltó síremléket állítson. Nem sokkal uralkodásának kezdete után, de minden bizonynyal 1576, a lengyel trón elnyerése előtt csináltatta a két fejedelmi emlékművet. Egyelőre csupán a művészettörténet módszereivel tudjuk megközelíteni őket, s más — míg a számla vagy egyéb írásos forrás elő nem kerül — nem is tudunk mondani. Egy következtetést azonban bizton levonhatunk: a megrendelő, Báthory István, 1576 előtt mást tekintett fejedelmi síremléknek, mint 1583-ban, már lengyel királyként, Lengyelországban. Báthory Kristóf Danckából ideszállított monumentuma a fejedelmi síremlék prototípusává vált Erdélyben a 17. század első felében: a típus továbbélése az egyetlen igazán látványos lengyel hatás Erdély művészetében. Ez a hatás pedig kétségkívül Báthory István európai látóköri mecénáságának köszönhető.

31. I. Rákóczi György vagy Rákóczi Zsigmond és Ferenc síremlékének csonka architektonikus kerete a gyulafehérvári székesegyházban (1649—52, vagy 1652—1655)

V.

Talán nem véletlen, hogy késő reneszánsz vitézi síremlékeink között ma mindössze három olyan akad, amelynek figurája a könyökére dőlve alvó, klasszikus lengyel síremlék-figura típusát követi. Az egyik a bártfai Szent Egyed templomban van, másodlagos elhelyezésben s valószínűleg tumba fedlapja volt; előképének bizonyos mérvű félreértése derivátum-voltára utal. [129] A másik művet ma Sárospatakon őrzik, a Rákóczi Vármúzeum kőtarában s provenienciájáról nem tudunk semmi megnyugtatót (valószínűleg eredetileg is Patakra szánták); a vörösmárványból faragott szobor (tulajdonképpen magas dombormű) befejezetlen és csonka. [130] A harmadik darab Sükösd György nagyteremi síremléke, Diószegi Péter műve, melyet ma Kolozsvárt őriznek, a volt Erdélyi Nemzeti Múzeum kőtarában; ez a lengyel típusú fali-síremlék egyszerűbb, helyi változata. [131] Az emlékek szóródása igen nagy: Felső-Magyarország, Kelet-Magyarország nyugati csücske s Erdély közepe. Ha tekintetbe vesszük, hogy az erdélyi síremlékeknek körülbelül 70—80 százaléka elpusztult, akkor sem juthatunk más következtetésre: ez a lengyel síremlék-típus nem lehetett sokkal gyakoribb itt sem, mint a Királyi Magyarországon, ahol az eredeti síremlékanyagnak több mint a fele ma is a helyén áll. A kolozsvári Diószegi Péter műve aligha teremtett hagyományt s maga is aligha volt hagyomány folyománya. Túlzás volna persze azt állítani, hogy a síremlék sorsának alakulása paradigmátikus az erdélyi és a lengyel késő reneszánsz művészet kapcsolatának egészére, mégis: hagyományteremtő lengyel hatást Erdély késő reneszánsz művészeti kultúrájában csak egyet ismerünk pillanatnyilag: az uralkodói síremléket. Báthory Kristóf monumentumának van folytatása; akkor is ennek folytatásaképp értelmezendő Károlyi Zsuzsánna és Bethlen Gábor, illetve I. Rákóczi György valamint Rákóczi Zsigmond és Ferenc gyulafehérvári síremléke, ha a Bethlen Gábor által kívánt emlékmű nem is készült el 1622-ben, s ami elkészült, azt nem Bethlen Gábor rendelte meg. Mind a négy síremlék éppúgy Lengyelországból érkezett a fejedelmi temetkezőhelyre, s éppúgy készen faragva,





mint Báthory Kristófé ötven esztendővel korábban, Báthory István megrendelésére.

Báthory Kristóf erdélyi fejedelem régtől ismert és művészettörténetileg végre jól körülírható monumentuma Báthory István mecénásságának egy eddig föl nem ismert rétegéhez tartozik s ennek a rétegnek ez az egyetlen monumentális emléke. A viaszdomborművívű arcképek, vagy a címeres superexlibriszel díszített reprezentatív könyvkötések sokkal veszendőbb anyagú emlékei Báthory István familiáris célzatú műpártolásának. Az elpusztult emlékmű s a ma — ha romosan is — meglévő kisebb műtárgyak készítésének közös a gyökere, ugyanaz az elsődlegesen familiáris gondolat búvik meg az egész együttes mögött. Báthory István nemcsak Erdélynek volt esze és feje, hanem a családjának is. Annak a gondoskodásnak, amivel közeli munkatársait, barátait és családját tagjait körülvette (különösen két fiatal, nagyra hivatott unokaöccsét, Zsigmondot és Andrást), ezek a tárgyak nagyon fontos dokumentumai. S egyben dokumentumai annak is, hogy ez a gondoskodás volt olyan átgondolt, hogy körébe vonta még a képzőművészeteket is. Tartós hatása azonban nem volt, szinte semmi.

Ezen a ponton azonban be kell vallanunk, hogy mind-ama tanulság, ami akár a művészi könyvkötés, akár az uralkodói portré, akár a fejedelmi síremlék vonatkozásában fölmerült eddig: periférikus jelentőségű részeredmény csupán az erdélyi késő reneszánsz művészet egészére nézve. Miközben a ritkán előkerülő emlékeket sorakoztattuk egymás mellé, s időről időre összehasonlítottuk őket a lengyel késő reneszánsz s az erdélyi — sőt olykor az egész magyarországi — késő reneszánsz alkotásaival, lengyel hatás után kutatva Erdély művészetében, csak nehézségekbe botlottunk s az a csekély eredmény, amire jutottunk végül, többnyire negatív volt. S nem ok nélkül volt az, hisz egy roppant fontos tényt mindeddig nem vettünk kellőképp figyelembe. Lengyel hatásokról ugyanis azért oly reménytelen vállalkozás beszélnünk a korszak erdélyi művészetében egyáltalán, mert — hogy a bemutatott anyagnál maradjunk — a legkeresettebb építések Lengyelországban is elsősorban olaszok voltak, csakúgy, mint Erdélyben (akikről itt szó lehet: Domenico Ridolfini olasz, Simone Genga közvetlenül Itáliából jött s Massimo Milanese tervei szintűgy); az erdélyi könyvkötés is ekkor elsősorban német hatás alatt állott, éppúgy, mint az ide származott lengyel kőtések; az erdélyi fejedelmi portréról meg éppenséggel csak idegen művészekre vonatkozó adataink vannak. A kérdés tehát, hogy Báthory István műpártolásából gyakorolt-e bármilyen hatást az erdélyre a lengyel késő reneszánsz, megválaszolhatatlan — s azért megválaszolhatatlan, mert eleve hibás volt a kérdésfeltevés.

A lengyel s az erdélyi udvari művészet kapcsolatának, Báthory István uralkodása idején, legfontosabb jellemvonása nem a lengyel behatás Erdélyben, vagy viszont; nem a két udvar művészetének különbsége; hanem, épp ellenkezőleg, az erdélyinek a lengyelnek azonos indíttatása s a kettő lényegi azonossága. A hagyományos, legkonzervatívabb stíluskritikái, ikonográfiai megközelítés is óhatatlanul művészetszociológiai vizsgálatba csap át. A töredékeket összerakosgatva olyan udvari művészet bontakozik ki ugyanis a szemünk előtt — ha romokban is —, amelynek lényege épp saját, patriális környezetétől való idegenségében rejlik.

Ez az idegenség a legfontosabb jellemzője ekkor, a 16. század második felében, utolsó harmadában szinte mindegyik uralkodói udvar kultúrájának Közép-Európában: Prágától, Bécsen (s Pozsonyon) át Krakkóig és Gyulafehérvárig.[132] Az erdélyi fejedelmi udvart is idegen udvaroncok hada árasztja el már Izabella királyné s János Zsigmond uralkodása idején; belőlük tevődik össze a palota személyzetének nagy része, közülük kerülnek ki a főbb tisztségviselők s még a testőrség parancsnoka is olasz. Már ekkoriban is főképp olaszok és lengyelek rajzanak Gyulafehérvárt. Az udvari művészet is idegenek produkciója lesz javarészt, kivált a zene. A Zápolyák s a Báthoryak (kiváltképp Báthory Zsigmond) zene iránti rajongása európai hírű; 1589-től az olasz reneszánsz

muzsika egyik kiváló képviselője, Gianbattista Mosto működik Gyulafehérvárt — s nem kisebb mester, mint Giovanni Pierluigi da Palestrina ajánlja motettáinak ötödik könyvét Báthory István király unokaöccsének, Báthory András bíborosnak 1584-ben.[133] Nem volt ez alól a tendencia alól kivétel s idegen produkció lehetett az udvarban a képzőművészet is (bár emléke ennek alig maradt), a *grand art* mindenképpen; János Zsigmond és Izabella királyné hagyományos ikonográfiai típusú tombái is azért nem illeszkednek stílusban a korszak erdélyi kőfaragó-művészetébe, mert valószínűleg nem erdélyi mesterek keze munkái. Báthory István Padovában csináltatott ezüst asztali készlete jelzi, hogy idegen ötvös-remekekkel is gazdagították a kincstárat,[134] jóllehet az erdélyi ötvösművészet is igen magas színvonalú volt. Amikor Báthory István a lengyel trónra kerül Krakkóba, számtalan magyar megy át Lengyelországba s velük (meg olaszokkal) telik meg az ottani királyi udvar. A helyzet (csak fordított előjellel) hasonló lesz ott is: így dolgoznak erdélyi ötvösök Krakkóban a királynak (s valószínűleg udvara más tagjainak is),[135] s még egy *hungarus* festőről, Torbulya Tamásról is tudunk (ő éppúgy idegen Krakkóban, mint Heinrich Woltriss vagy Giulio Ricci);[136] így kerülnek Lengyelországból bizonyos *muratorok* Erdélybe[137] s rangos építések is; így jut el Gyulafehérvárra Willem van den Blocke, aki Uppsalától Königsbergig szállít síremlékeket fejedelmi megrendelőinek. A mesterek Báthory István uralkodása idején otthonosan járnak-kelnek a két udvar, Krakkó és Gyulafehérvár között: dolgoznak itt is, ott is; Simone Gengát, a toszkán nagyherceg, I. Francesco dei Medici hadmérnökét első sorban épp a váradi vár építésére szegődötték, de dolgozik később Lengyelországban is, például Riga erődjén, s utóbb újra Erdélyben találjuk.[138] A műtárgyak pedig még az alkotóknál is könnyebben vándoroltak. A krakkói vagy a gyulafehérvári udvar művészei így válik európai rangúvá, s ugyanakkor európaivá, kozmopolitává, saját pátriájában idegennek is. Erre példa, paradox módon, a hazája sorsán idegenben is szüntelen őrködő Báthory István egész erdélyi műpártolása, s különösképpen familiáris művészeti reprezentációja; Erdélyben és Lengyelországban az udvari művészetnek ekkor nagyjából azonosak a főbb jellemvonásai. S — amint ez az ímént elsorolt példákban is látható — nemcsak Báthory István uralkodásának idejére érvényes ez, hanem sokkal hosszabb folyamat, elhúzódó jelenség, ami Izabella királyné és János Zsigmond uralmával kezdődik és Báthory Zsigmond fejedelemségével éri el csúcspontját.[139] Különösen hangozhatik, de a képzőművészeti műfajok közül épp a fejedelmi síremlék sorsa példázza ezt a gyökerelenséget a legtisztábban. Mondottuk, ez az egyetlen hagyományteremtő lengyel hatás Erdély művészetében. Ez igaz is, de hozzá kell tennünk: amiképpen Báthory Kristóf monumentuma idegen volt saját korának erdélyi síremlék-művészetében, azonképpen idegen volt Bethlen Gábor és felesége, Károlyi Zsuzsánna, meg a Rákócziak síremlékei is a magukéban. A reprezentatív fejedelmi síremlék végig idegenül áll Erdélyben; ami egymáshoz kapcsolja, egymással rokonítja őket, az épp társtalanságuk, idegenségük saját pátriájukban.

A Báthoryak korának egyre ragyogóbb fényű udvari kultúráját, ezt a fantasztikusan csillogó, minden ízében európai rangú udvari kultúrát és művészetet, s magát az udvart, aminek segítségével Báthory Zsigmond egyre nyomasztóbban kényszerítette rá saját akaratát Erdély rendjeire, a századforduló véres történelmi kataklizmái szinte maradéktalanul elsöpörték.[140] Báthory István királynak szinte mindegyik erdélyi alkotása elpusztul ekkor (Várad kivételével): a kolozsvári jezsuita szemináriumot kifosztják és lerombolják s a gyulafehérvári jezsuita rezidencia is szinte hasonló sorsra jut; a familiáris reprezentáció emlékeinek nagy része pedig elpusztul a családdal együtt: java részük a lángra lobbanó gyulafehérvári fejedelmi palotában válik a tűz martalékává.

Mikó Árpád



1 Báthory István király levele Mágóchy Gáspár máramarosi főispánhoz, Varsó 1578. március eleje, kiadta Veress Endre: Báthory István erdélyi fejedelem és lengyel király levelezése. Kolozsvár 1944, II, 90. (nr. 538.) (Idézi Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század, Budapest 1985, 207.)

2 A Báthory–Sobieski Emlékkiállítás katalógusa, szerk. Kossányi Béla, Budapest 1933, 54–88.; A magyar lengyel kapcsolatok 1000 éve (kiállítási katalógus), [Budapest] 1970, 32–43.; Dávid Katalin, Kovács Endre: A barátság ezer éve, Budapest–Varsó 1978, 29–46.; Kozakiewicz, Stefan, Kozakiewiczowa, Helena: A reneszánsz Lengyelországban. Budapest 1978, 20–23.

3 Benkő, Iosephus: Transsilvania. Vindobonae 1778, I, 496–497.; Kapelús, Helena: Zápolya János Zsigmond udvara Gruszczyński epigrammáiban, in: Tanulmányok a lengyel–magyar irodalmi kapcsolatok köréből, Budapest 1969, 145–160.; Klaniczay Tibor: Udvar és társadalom szembenállása Közép-Európában (Az erdélyi udvar a 16. század végén). In: Klaniczay Tibor: Pallas magyar ivadéka. Budapest 1985, 106–108.

4: 1. Xenophon: Opera... omnia I–II. (egybekötve), Basilea, 1545. Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelz.: XIX. b. 42. Irodalom: Jakó Zsigmond: Erdély és Corvina. In: Jakó Zsigmond: Írás, könyv, értelmiség. Bukarest 1977, 177, 179.; Vársárhelyi Judit: A győri Székesegyházi Könyvtár possessorai. Magyar Könyvszemle 96 (1980) 231, 234, 236.; Mikó Árpád: Az olomuci Alberti-corvina – Augustinus Olomuncensis könyve. Művészettörténeti Értesítő 34 (1985) 68, 70/21.

2. J. Simler: De aeterno Deo filio... adversus... Antitrinitarios... libri IV, Tigurii: Froschouerus, 1568. Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelz.: XIX. c. 27. Irodalom: Vársárhelyi Judit: i. m. 231, 234, 236.

3. Erasmus Roterodamus: Institutio principis Christiani, Basileae. Apud J. Erogenium, 1516. Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelz.: VII. II. 5. Irodalom: Kisfaludy Á. Béla: A győri püsp. nagyobb seminarium könyvtárából. Magyar Könyvszemle 9 (1884). 30.; Jakó Zsigmond: i. m. 177, 179.; Vársárhelyi Judit: i. m. 231, 234, 236.

4. Ennek az újabban felbukkant, Kolozsvárott őrzött kötetnek a tartalmát nem ismerjük; Jakó Zsigmond említi (Jakó Zsigmond, Manolescu Radu: A latin írás története. Budapest 1987, 75/7.)

5 Vincenti dal Portico nuncius jelentése Rustici bíboros államtitkárnak, Varsó 1571, augusztus 15. „Vennero i amb(asciatori) di questo Ser(enissi)mo re mandati in Transilvania et portarno il legato fatto a S(ua) M(aes)ta et quello della Ser(enissi)ma Infante l'hanno lassato alle confine finché con procura si mandera per esso che fra tutti due arriveranno fra mobilie, vasi d'oro et anelli et corone, et stochi regii, et altre mobilie di orli di cavalli et tapesserie d'oro alla valuta di tc. in, 5 centomila scudi...”. In: Magyar élet Lengyelországban, gyűjtötte Veress Endre, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár, Ms. 478/I, fol. 7.

6 1545-ben egy hintót négy lóval, 1558-ban egy hintót tizenkét lóval. (Szentmártoni Kálmán: János Zsigmond erdélyi fejedelem élet- és jellemrajza. Cristur–Székelykeresztúr 1934, 41–42, 100.)

7 Xenophon: Opera... omnia I–II, Basileae: 1545. (822 + 422 lap, 186 × 162 × 83 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: XIX. b. 42.

Aranyozott, fatáblás barna bőrkötés, gerincén három borda; oromszegője természetes színű, metszése diszitetlen; hosszanti oldalán két szíjazott rézkapoccsal zárult (a felső ma is ott lóg a hátsó kötéstáblán). Az előtáblán egyszerű keretvonalak; a négy külső sarkon szabad virágtövek, a belső sarkokban negyedkörívekben növényi dísz. Középpont János Zsigmond címere: négyelt pajzs, fölötté nyitott korona; az 1. mezőben hármas halomból növekvő, jobbra forduló farkas, előtte balra forduló holdsarló, mögötte hatágú csillag (Zápolya-címer); a 2. mezőben kiterjesztett szárnyú, jobbra tekintő, koronás sas (Jagello-címer); a 3. mezőben kitárt karú gyermekalakot elnyelő koronás kigyó (Sforza-címer); a 4. mezőben jobbra forduló, ágaskodó egyszarvú (Zápolya-címer); maga a címerpajzs a csúcsos talpú pajzs manierista változata. A kötéstáblán fölül, a keretvonalak között felirat:

(X E N O P) H O N

– a zárójelben lévő betűket eltakarja a kötéstáblára ragasztott jelzet-címke. A háttábla kompozíciós rendje megegyezik az előtáblával, a középpmező közepén azonban nincs címer, helyén a következő felirat olvasható:

MONIMENTVM  
IOANNIS SIGIS  
MVNDI REGIS.  
HVNGARIAE  
• F •

Alul évszám:

1553

A gerincet rombuszháló borítja, a rombuszokban négyelt levelek.

A kötet igen jó állapotban van (lapjai is tiszták), úgy látszik jóval kevesebbet szenvedett, mint a győri, Báthory-tulajdonban volt kötetek (vö. a 46, 47, 49, 50. és 51. jegyzetekkel!). A címerpajzs aranyozása azonban így is erősen megkopott, egyes részeinek rajza inkább csak sejtethető és legfeljebb súroló fényben látszik. Főleg a korona kopott meg s a pajzs felső része. (A kötet irodalmát lásd a 4. jegyzetben!)

8 Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 279, 282–285.; Tóth Ferenc: A gyulafehérvári fejedelmi püspöki palota és előkerült reneszánsz részei. Műemlék-védelem 33 (1989) 85–92.

9 Balogh Jolán: i. m. 207, 242.

10 Báthory István vajda levele Beszterce város tanácsának, 1572. április 22, Gyulafehérvár „Cum pro domibuo in arce Gergen edificandio Lapidibuo fabricandio pro fenestrio videlicet postibuo, liminibuo et sustentaculio fumariorum opuo sit, Neque commodiore vspiam propter propinquitatem inueniantur latomio, quam in pertinentio Bistriciensio, hortatur te et committituo quoque firmiter, vt iuxta demonstratione(m) prouisorio nostri et lapide, quem ob id tantum ad te missuruo est lapidum Sectionio et fabricandum fenestrarum, maiorum quidem in formam duplicatę Crucio pro maiori domo vna, pro alijs vero minoribuo in formam Simplicio tantum crucio curam Solertem habere debeat, Simul etiam pro postibuo, liminibuo et sustentaculio fumariorum quicquid fabricandum erit Summa diligentia fabricari cureo. Nec secuo facio. Datę Albę Julę 22 die Aprilio. Anno domini 1572.” (Kiadta Veress Endre: Báthory István erdélyi fejedelem és lengyel király levelezése. Kolozsvár 1944, I, 195–196.) (A görögnyí vár építéstörténetének jó összefoglalása: B. Nagy Margit: Várak, kastélyok, udvarházak, ahogy a régiak látták. XVII–XVIII. századi erdélyi összeírások és leltárak. Bukarest 1973, 362–363.)

11 Monográfiája: Balogh Jolán: Varadinum–Várad vára, I–II. Budapest 1983.; Kiegészítések: Várad kötéredékek, szerk. Kerny Terézia. Budapest 1989.

12 Vö.: Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 207, 228, 257.

13 Balogh Jolán: i. m. 210, 273–278. (képek a 203, 205. lapokon)

14 Balogh Jolán: i. m. 40–43, 119–127. (képek a 211, 213. lapokon); Sebestyén, Gheorghe: Un projet de batiment datant de 1584. Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts 22 (1985) 65–71.

15 Balogh Jolán: A reneszánsz kor művészete. In: A magyarországi művészet története, szerk. Fülöp Lajos, Dercsényi Dezso, Zádor Anna, Budapest 1973, 211–212, 235–242.

16 Kozakiewicz, Stefan, Kozakiewiczowa, Helena: A reneszánsz Lengyelországban, Budapest–Varsó 1978, 218–219, 237–238., VII. tábla

17 Komornicki, Etienne S.: Essai d'une iconographie du roi Etienne Báthory. In: Etienne Báthory, roi de Pologne, Prince de Transylvanie, Cracovie 1935, 451–467, 506–508.

18 Komornicki, Etienne S.: i. m. 433–442, 505.

19 Komornicki, Etienne S.: i. m. 497–505.

20 Lásd a 17. jegyzetet!

21 Gazette de Beaux-Arts (VI-e Période, Tome CIII.), 126 (1986) március, 48. (nr. 299.)

22 Rewizja dobr. Królewskich Województwa Mazowieckiego Anno MDLXXXIV. Az előtáblán (barna bőr, aranyozott), 90 × 90 mm. Krakko, Biblioteka Czartoryskich, jelz.: Rkps. 3067. (Irodalom: Jaroslawicz-Gasiorowska, Maria: Ikonografia świecka na oprawach XVI i XVII. w. Nadbitka z Rocznik Biblioteki Narodowej, t. VI, 315–337, 3. kép

23 Fametszet papíron, 142 × 106 mm. A négyesögletű mezőbe fogott ovális keret felírata:

STEPHANVS REX POLONIAE DVX LITAVIAE

Megjelent: (Martin) Schrot: Wappenbuch des Heiligen Römischen Reichs und allgemeiner Christenheit in Europa..., München: Adam Berg, 1581. fol. 227. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Régi és Ritka Nyomtatványok Tára, jelzete: App. H. 487. (Irodalom: Apponyi, Alexander: Hungaria. Ungarn betreffende in Auslande gedruckte Bücher und Flugschriften. München 1903, nr. 487.) Ez az arckép Komornicki II. csoportjába (a király buzogányt tart a kezében) tartozik, legközelebbi párhuzama Domenico Zenoni rézmetszete (Komornickinél ez a 19. szám), ennek derivátumaként határozható meg. A kompozíció és a részletek is hiven követik Zenoni metszetét; a buzogányból azonban itt jogar lett. (Erre a fametszetre Buzási Enikő volt szíves fölhívni a figyelmem.)

24 Cennerné Wilhelm Gizella: Erdélyi fejedelmi arcképsorozatok. In: Magyarországi reneszánsz és barokk, Művészettörténeti tanulmányok, szerk. Galavics Géza, Budapest 1975, 280.

25 Komornicki, Etienne S.: i. m. 497–498. (nr. 99.); A magyar–lengyel kapcsolatok ezer éve (kiállítási katalógus), Budapest 1970, 40. (nr. 206.), 22. kép; Dávid Katalin, Kovács Endre: A barátság ezer éve. Budapest–Varsó 1978, 96. kép



26 „Henrico Woltriss, qui paravit depictam imaginem in cera Suae M<sup>ts</sup> Regiae, quae postea missa est Ill<sup>mo</sup> principi Transilvaniae, dati fl. 20.” (1584) In: *Rationes Curiae Stephani regis Poloniae historiam Hungariae et Transilvaniae illustrantes* 1576–1586, ed. Veress, Andreas, Budapest 1918, 217.

27 *Henricus Woltriss* valószínűleg azonos *Heinrich Walter*/\* *Walters* boroszlói polgárral, aki (az írásos források szerint) viaszművészettel foglalkozott s a sziléziai-szász illetőségű, népes Walterművészsalád egyik tagja volt. (Arra, hogy a *Woltriss* névalak a *Walters* félrehallásából származhatik, *Ritókőné Szalay Ágnes* hívta föl a figyelmem.) *Heinrich Walter* 1616-ban halt meg Boroszlóban, 55 éves korában; 1590-ben hallunk róla először, ugyanott. Úgy látszik, korábban megfordult Krakkóban is: eszerint mindössze 23 éves lett volna, amikor Báthory István viaszképmását mintázta 1584-ben. Sziléziából más művészek is kerültek a lengyel királyi udvarba: Marcin Kober is arról a vidékről jött, valamivel korábban. — *Heinrich Walterra*: Thieme-Becker Künsterlexikon, Bd. 35, Leipzig 1942, 116.

28 Színes viaszdombormű, ékkő- és gyöngyberakással, újabb korú, fakóllila ripszelyem alapra applikálva, aranyozott és gravírozott eredeti réztokjában. Átmérője 89 mm, vastagsága 18 mm. Budapest, Iparművészeti Múzeum, Kisgyűjteményi Osztály, ltsz.: 13.708. Irodalom: A kispasztikai kiállítás lajstroma. A Szent György Cseh Magyar Amatőrök és Gyűjtők egyesülete Kispasztikai kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. A Gyűjtő I (1912 : 3–4) 177. (783–784. sz.); [*Layer Károly*.] Az Iparművészeti Múzeum Egger-szobája. Magyar Iparművészet 27 (1924) 40.; *Komornicki, Etienne S.*: i. m. 92. sz.; A magyar–lengyel kapcsolatok ezer éve (kiállítási katalógus). Budapest 1970, 39. (195. sz.); Az európai iparművészet renekei (kiállítási katalógus). Budapest 1972, 72. (126. sz.); *Dávid Katalin, Kovács Endre*: A barátság ezer éve. Budapest–Varsó 1978, 41–42, 82, 100., 91. kép; *Sz. Eszláry Éva, Sz. Koroknay Éva*: Kispasztikai kiállítás a 10-től a 19. századig az Iparművészeti és a Szépművészeti Múzeum anyagából (kiállítási katalógus). Budapest 1978, 32. (134. sz.); Az európai iparművészet stíluskorszakai, Reneszánsz és manierizmus (kiállítási katalógus), szerk. *Bárdoly István, Péter Márta*, Budapest 1988, I, 111–112. (341. sz.), II, 109. képek. (*Maros Szilviának* köszönöm, hogy az Iparművészeti Múzeumban lehetővé tette számomra a viaszdombormű tanulmányozását.)

29 *Gerevich Tibor*: Antonio Abondio császári és királyi udvari szobrász, festő és éremkészítő. In: Emlékkönyv dr. gróf Klebelsberg Kuno negyedszázados kultúrpolitikai működésének emlékére, Budapest 1925, 471. és köv.

30 (1586) „Iulio Italo. Pro depicta imagine Suae M<sup>ts</sup> ex cera dati Ill<sup>mo</sup> domino Cardinali Romam eunti aurei 10 fl. 18/20.” (1586) „Ego Iulius Riccius fateor me accepisse a domino Młodziecowski decem aureos Ungaricos pro solutione effigiei Sacrae Regiae M<sup>ts</sup> quam Ill<sup>mus</sup> dominus thesaurarius a me accepit.

Idem qui supra manu propria.

In dorso: Iulio pictori pro effigie cerea Suae M<sup>ts</sup> Regiae per Ill<sup>mm</sup> dominum Cardinalem fl. 18/20. 1586.” Kiadta *Veress Endre*: *Rationes Curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et Transilvaniae illustrantes*, Budapest 1918, 233, illetve 234–235.

31 Bár a nagy lexikonokban (Nagler, Thieme-Becker, Bolaffi) nem találni meg *Iulio Ricci* nevét, annyit mégis feltételezhetünk róla, hogy alkalmasint annak a *Giovanni Ricci* comói származású s Morvaországban működő építésznek lehetett a rokona, aki épp az 1580-as évek első felében dolgozott a Krakkóhoz közeli Żywiec-ben. *Iulio Ricci* is azok közé az észak-italiai művészek közé tartozhatott, akik szinte rajzottak a késő reneszánsz Európájában. *Giovanni Ricciare*: *Kozakiewicz, Stefan, Kozakiewiczowa, Helena*: A reneszánsz Lengyelországban. Budapest–Varsó 1978, 227.

32 A grafikus fejedelem-galériák egészalakos Báthory István képmásai (a bukaresti példány kivételével):

1. Ceruza előrajzon akvarell, fedőfehér és ecsetarany; papíron (a lap mérete: 349 × 220 mm). Felirata:

Stephanus Báthory Rom. Cathol.

Rex Poloniarum

In: Effigies Principum Transilvaniae ex autographis sumtae et coloribus ad vivum efformatae Anno 1697. fol. 4<sup>r</sup> Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, jelzete: Fol. Lat. 1702.

2. Fedőfesték papíron (a lap mérete: 319 × 214 mm). Erősen pereg. Felirata:

STEPHAN=BATH=REX POL=RELIG=CATHOLICVS.

In: Gemina effigies Principum omnium Transilvaniae ex autographis illuminatae. fol. 5<sup>r</sup> Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár, jelzete: Tört. Rég. Ivrét 3.)

3. Akvarell és fedőfesték papíron (a lap mérete: 285 × 217 mm). Erősen pereg.

Felirata:

Stephan, Bathori Rex Poloniae

In: Abriess Derer Siebenbürgischen Fürsten von Zwey Hundert Jahren . . . von Johann Lindern de Friedenberg . . . Wien d. 25. Juny A. 1734. Budapest, Iparművészeti Múzeum, Könyvtár, jelzete: Ritkaságok, 92. szám. Irodalom: *Cennerné Wilhelmb Gizella*: i. m. 284, 286, 290–291. (Kiegészítés az általa megadott – bőséges – irodalomhoz: Az Országos Református Kiállítás alkalmára a Magyar Nemzeti Múzeumban rendezett Református Történeti Kiállítás katalógusa, Budapest 1934. Az MTA Könyvtárának példánya: az 51. lapon a 208. szám; az Iparművészeti Múzeum példánya a 7. lapon a 7. szám) — Az MTA Könyvtárának példányából a Báthory-portrét közölte: *Cennerné Wilhelmb Gizella*: i. m. V. tábla, 1. kép; az Iparművészeti Múzeumét közölte: A történeti Erdély. Szerk. *Asztalos Miklós*, Budapest 1936, 1. tábla,

33 *Sándor Imre*: Kolozsvár címeres emlékei. Kolozsvár 1920, 27–28., képe a 25. lap előtt (Első ízben említik: Századok I (1867) 420.)

34 *Cennerné Wilhelmb Gizella*: Erdélyi fejedelmi arcképsorozatok. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk. *Galavics Géza*, Budapest 1975, 290, 296.

35 *Komornicki, Etienne S.*: Essai d'une iconographie du roi Etienne Báthory. In: Etienne Báthory roi de Pologne, prince de Transylvanie, Cracovie 1935, 447. (nr. 25.) (1578-ból)

36 *Komornicki, Etienne S.*: i. m. 449. (nr. 28.) (Krakkó, 1581.); 449–450. (nr. 29.) (Bologna, 1585.); 454. (nr. 32.) (Krakkó, 1584.); 454–455. (nr. 33.) (Krakkó, 1584.) — Lásd még a 44. jegyzetet is!

37 *Jenei Ferenc*: Náprági Demeter győri püspök könyvtára. Győri Szemle 7 (1936) 25–28.; *Jenei Ferenc*: Dávid Ferenc és Heltai Gáspár ismeretlen munkái. Irodalomtörténeti Közlemények 57 (1953) 207–208.; *Jakó Zsigmond*: Várad helye középkori könyvtártörténetünkben, ill. uő: Erdély és a Corvina. In: *Jakó Zsigmond*: Írás, könyv, értelmiség, Bukarest 1977, 146., ill. 174–175, 177.; *Vásárhelyi Judit*: A győri Székesegyházi Könyvtár possessorai. Magyar Könyvszemle 96 (1980) 118–130, 230.

38 Lásd a 42. jegyzetet!

39 Stanislaus Socolovius: De verae et falsae Ecclesiae discrimine . . . libri tres.

Cracoviae: in officina Lazari, 1583. (16 + 238 lap, × × mm)

Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: XLII. b. 57.

Báthory István király saját kezű bejegyzése a címlappal szemben:

Stephanus Rex Poloniae  
(S)pectabili Mag(nifico) domino  
Nicolao de Bathor Comit  
Dono mittit, at quemad-  
modum mundanarum rer(um)  
incrementu(m) illi ex animo  
cupit, ita et spirituali(m)  
agnitionem toto pectore  
precat

Bejegyzések a címlapon:

Cathedralis Eccl(esiae) Jaurinensis  
Demetrj Napragi et amicum  
Auxiliu(m) meu(m) a d(omi)no qui fecit coelu(m)  
et terram.

Kötése narancsvörösré színezett pergamen; gerince megújított. Hogy mostani kötetátlábi eredetiek-e, kétséges. Báthory István számadáskönyveiben ugyanis épp erről a Sokolowski-kötetről maradt fenn a könyvkötők számlája: 12 darabot kötöttek ebből a kötetből az *introligator curiae* (*Rationes Curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et Transilvaniae illustrantes* (1576–1586), ed. *Veress, Andreas*, Budapest 1918, 199.)

Irodalom a kötethez: *Kisfaludy Á. Béla*: A győri püsp. nagyobb seminarium könyvtárából. Magyar Könyvszemle 9 (1884) 30. (pontatlan szövegközlés); *Vásárhelyi Judit*: A győri Székesegyházi Könyvtár possessorai. Magyar Könyvszemle 96 (1980) 231. (*Vásárhelyi* nem betűhíven közli a possessor-bejegyzéseket.)

40 Vö.: *Veress Endre*: Báthory András b. püspök könyvtára. Budapest 1905.

41 *Rationes Curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et Transilvaniae illustrantes* (1576–1586). Ed. *Veress, Andreas*, Budapest 1918, 199, 228.

42 Reinoldus Heidenstein: De bello Moscovitico commentariorum libri sex. Cracoviae: Lazar, 1584. (267 lap, 312 × 205 × 30 mm) Sárospatak, Tiszáninneni Református Egyházkerület Tudományos Gyűjteményének Nagykönyvtára, jelzete: QQ 1316. Bejegyzés a címlappal szemben:

Sághi Sándor bejei ref. lelkész  
ur ajándéka.

Sárospatak, 1908. aug. 30.

Harsányi István

H. ktnok.

A címlapon, legfőlül, Báthory Zsigmond erdélyi fejedelem possessor-bejegyzése:

Sig: Bath: Princ: Tran:



alatta hét sornyi latin nyelvű bejegyzés Krasznik-Vajdai Szentimrey Sámuelről, 1702-ből:

Jam vero ab A<sup>o</sup> 1702. Die 29. Novem  
Samuelis SzImrey de K. Vajda  
Progenies Div(or)um salve, PAX aurea salve!  
Una quies mentis moerentis et una voluptas,  
Pax plenum virtutis opus, pax pausa laborum(!);  
Nil sine te placitu(m) votorum o summa meorum.  
Bella gerant alij Pacem te poscimus omnes.

Jobbra „A S-PATAKI REF. FŐISKOLA KÖNYVTÁRA”-nak kerek gumipecsétje.

A címlapon legalul, a nyomtatás évszáma alatt Reinoldus Heidenstein saját kezű dedikációja:

Illustrissimo principi, ac domino, domino Sigismundo  
Battori de Somlo, principi Transilvaniae Siculorum  
comitiq(ue)  
Reinoldus Heidensteinus D. N. M. Q. eius LIB. MER. D. D.

(Megjegyzés a possessorokhoz: Krasznik-Vajdai Szent-Imrey Sámuel 1704-től Gömör megye főjegyzője; Rákóczinál is jár követségben; 1708-ban a jog- és történelem tanárának hívják Sárospatakra, de nem fogadja el a meghívást; 1712-ben országgyűlési képviselő; 1718-ban halt meg. Irodalom: Nagy Iván: Magyarország nemes családjai X, Pest 1863, 622.; Szentimrey Kálmán és Tamás: A Szent-Imrey és Krasznik Vajdai Szent Imrey nemzetség leszármazásának és nemzedék-rendjének leírása... 900–1894-ig. Budapest 1895, 76–77. Meg kell jegyeznünk még azt is, hogy Beje, ahonnan a kötet Sárospatakra került, szintén Gömör megyében van.)

Papírtáblás aranyozott bőrkötés, gerincén öt borda; oromszegője vörös és kék (csak az alsó oromszegő van meg); metszése poncolt, aranyozott; két pár kötőszalagja elveszett, csak a helyük van meg. Az előtáblát hullámos inda kereteli, az indán szabályosan váltakozva, apró levelek között egy-egy körte (füge?), alma, szőlőfürt, makk és csomóba fogva három babhüvely (?). A középmező négy sarkában, az indakereten belül fonadékdíszes saroklemezek (finoman vonalkázott háttérrel levélmászkból sarjadó vékonyabb és vastagabb indák, kacsok és apró virágok alig áttekinthető szövevénye). A középmező közepén álló ovális medalliont lent, főt, jobbra és balra egy-egy nagyobb virágtól veszi körül. A medallion külső keretében gyümölcsök, a manierista kartus fölpöndörödő szélei közé szorítva, belső keretében (a kartus peremén) belülről olvasható körirat:

ALCIORA · TE · NE · SCRVTATVS · FVERIS · SED · QVAE ·  
PRAECIPIT · TIBI · DOMINVS · COGITA · ECCLESIASTI : 3

(bibliai idézet változata: vö. Sir 3,22)

A medallion ovális mezejében a Báthoryak farkasfogas cimere, külön bélyegzővel nyomva. Ennek részletei, sőt egész formarendszere, felfogása teljesen más, mint a többi díszítés és mérete sem illik pontosan ide: a címerpajzs széle beletakar a kartus szélébe. A háttábla díszítése, kompozíciója megegyezik az előtáblával. A gerincet virágtövek díszítik.

A kötet igen rossz állapotban van, a bőr sok helyen elvált a kartontól. Az első kötéstartóló három nagyobb foltnyi hiányzik is, a hátsó tábla épebb.

43 *Dedk Farkas*: Báthory Zsigmondnak ajánlott könyv 1584-ből. Magyar Könyvszemle 4 (1879) 282–283.

44 Reinoldus Heidenstein: De bello Moscovitico commentarium libri sex. Cracoviae: In officina Lazari, 1584. (267 + 3 lap, 306 × 210 × 22 mm) Budapest, Egyetemi Könyvtár, jelzete: Ga. 393.

Bejegyzések a címlapon, középtűt:

Collegij Soc:<sup>ttis</sup> Jesu Sopronj  
Catalogo Inscriptus Anno 1640

Legalul, a nyomtatás évszáma alatt Reinoldus Heidenstein saját kezű dedikációja, Abafáji Gyulay Pálnak, Báthory István titkárnak:

Magnifico domino Paulo Julano magni sui in eum amoris atq;  
observantiae exiguum monim. autor D.

Kötése színezetlen pergamen, aranyozott; oromszegője kék és vörös, metszése vörös. Az előtáblát zsinórmintás görgető kereteli, külső sarkaiban egy-egy virágtól. (A zsinórfonadékos görgető a legtöbb győri kötésen is ott van; a virágok csak itt. A győri Báthory-köteteken is előfordul hasonlóképp egyedi bélyegző: ilyenek például a Báthory István Fauntenus-kötete előtáblájának sarkán álló virágok is: lásd a 46. jegyzetet!) A középmező közepén ovális medallion, keretében egyetlen nagyméretű, stilizált lilium, indák, gyümölcsök és virágok között — egyetlen lemeztől nyomták (70 × 54 mm). A hátsó tábla azonos díszítésű, az ovális medallion azonban más:

indákból és csúcsos levelekből alakított ornamentális kompozíció (70 × 54 mm). (Elemi rokonítják a sárospataki Heidenstein-kötet — lásd a 42. jegyzetet — kötésének saroklemezével, de leginkább a krakkói Catalogus Gloriarum Mundi-kötet háttáblájának középlemezére hasonlít: rajzolatuk megegyezik, csak méretük különböző. A krakkói kötet: 58 × 45 mm. Lásd még az 59. lábjegyzetet is!) A gerinc díszítetlen.

A kötet jó megtartású, lapjai tiszták (bejegyzések nélkül), a vetemedett, patinás kötéstartólók aranyozása elfekettült. A gerinc hasadt.

Irodalom: Pray, Georgius: Index rariorum librorum Bibliothecae Universitatis Regiae Budensis, Pars II<sup>a</sup>, Budae 1781, 488. (címléírás)

45 A *De bello Moscovitico*-nak még egy negyedik elajándékozott példányát is ismerjük, ezt a szerző József Kowalewskinek, a krakkói alkapitánynak ajándékozta. Dedikációt nem írt bele; a donáció tényét maga Kowalewski jegyezte be a címlapra. A kötésen — amelyet csak irodalomból ismerek — Kowalewski címeres superexlibrise, névbetűi és az 1585-ös évszám. Lehetőség, hogy ez is krakkói kötés. (*Bohonos, Maria*: Katalog starych druków Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Wrocław — Warszawa — Kraków 1965, 279–280. (1020. szám))

46 Fauntenus, Laurentius Arturus: De Christi in terris Ecclesiae. Posnaniae: in officina Typographica Joannis Wolrabi, 1584. (409 lap, 202 × 158 × 38 mm). Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: I. 8. 6.

Báthory Zsigmond fejedelem possessor-bejegyzése a címlapon, fölül:

Sig: Bath: Ill,mi: Prin: Trans

Kötése színezetlen pergamen, aranyozott; oromszegője kék és sárga; metszése vörös. Mindkét kötéstartólón zsinórmintás görgetős keret látható, külső sarkain kisebb, belül nagyobb méretű virágtól. Az előtábla közepén ovális medallion, benne (heraldikailag balra tekintő) Krisztus-fej, profilban; a medallion kerete egyszerű levél-füzer, belül (belülről olvasható) antikva betűs felirat:

IESVS · CHRISTVS · FILIVS · DEI · VIVI · SALVATOR · MVNDI ·  
REX · REGVM · ET · DOMINVS · DOMINANTIVM ·

A hátsó tábla közepén manierista kartusba fogott ovális címerpajzs, benne a Báthoryak farkasfogas cimere (egyetlen lemeztől nyomva).

A kötet jó megtartású; az aranyozás kissé megkopott és erősen elfekettült. A háttáblán a címer dűcát nem nyomták kellő erővel a pergamenbe és így, különösen a felső rész, ma már alig látszik. Irodalom: *Vásárhelyi Judit*: i. m. 231, 232, 234.

47 Fauntenus, Laurentius Arturus: De Christi in terris Ecclesiae. Posnaniae: in officina Typographica Joannis Wolrabi, 1584. (409 lap, 202 × 148 × 38 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: XXII. c. 5.

Bejegyzés az utolsó levélen:

Generoso ac Egregio Domino Melchior (?) Brodij, (két nehezen olvasható szó) amoris et (nehezen olvasható szó) concordiaq; confirmation d. d.  
Michael Karsay

Kötése színezetlen pergamen, aranyozott; oromszegője sárga és fehér; egyszerű aranymetszéssel díszített; két pár, világos színű (kifakult) kötőszalagja ma is megvan. Csak az előtábla díszített: a zsinórmintás görgetős keret sarkaiban, kívül-belül, egy-egy szál virág; a középmező közepén Báthory István és Lengyelország egyesített cimere: kiterjesztett szárnyú, jobbra tekintő, koronás sas, a szívpaizsban a Báthory-címer.

A kötet jó megtartású, a kötés aranyozása néhol megkopott, néhol oxidálódott. Irodalom: *Vásárhelyi Judit* i. m. 234. (*Vásárhelyi Judit* a kötés címeréről ezt írja: „[a kötésen]... a lengyel sas címe látható, amely alapján valószínűleg Báthory István környezetéből került Erdélybe, illetve Magyarországra.” Nem említi a szívpaizsot a Báthory-címerrel és az utolsó levél bejegyzését sem.)

48 *Julius Bielz*: Siebenbürgische Exlibris des 16. Jahrhunderts. Mittheilungen aus dem Baron Bruckenthalischen Museum 12 (1947) 44.

49 Warsewicius, Christophorus: Memorabilium rerum et hominum coaeorum descriptio... ad annum 1585. Cracoviae: Typis Matthiae Wirzbiatae, 1585. ([136] levél, 197 × 169 × 25 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: I. 8. 7.

Kötése színezetlen pergamen, aranyozott; oromszegője vörös és sárga; egyszerű aranymetszéssel díszített; kifakult kötőszalagjai eredetileg biborvörösek voltak. Az előtáblán két zsinórmintás görgető között hullámos indakeret fut körbe, benne szabályosan váltakozva körte (füge?), alma, makk, szőlő, apró levelek között. (Ennél gazdagabb motívumkincsű, de ugyanilyen típusú görgetőt használtak a sárospataki Heidenstein-kötet díszítésére — lásd a 42. jegyzetet!) A keret sarkaiban egy-egy virágtól. A középtűt álló címer körül is ugyanilyenek vannak elhíntve, s olyan virágok, mint a XXII. c. 5. jelzetű Fauntenus kötetén (47 jegyzet). A nagyobb virágtövek az I. 8. 6. jelzetű Fauntenus-kötet sarkvirágaival azonosak (46. jegyzet). A tábla közepén hasogatott, felpöndörödő szélű szalagokból alakított kartusban a farkasfogas Báthory-címer (ugyanarról a lemeztől



készült, mint az I. 8. 6. jelzetű Fauntenus — lásd a 46. jegyzetet — háttáblájának címere). A háttábla kompozíciója megegyezik az előtáblával, ennek közepén azonban nem címer, hanem ovális medallion van a gyermek Jézus alakjával. Jézus bojtos párnán ül, vállán kereszt. Jobbra mögött sugárkoszorúban I H S monogram, balja mögött a kimondhatatlan istennév négy betűje. A medallion belső keretében belülről olvasható antikvabetűs körirat:

IN SOLE POSVIT TABERNACVLVM SVVM PS . . . I8

(Zsolotáridézet: Ps 18,6)

Külső kerete lángkoszorú, hullámos és egyenes sugarakból. A kötet gerince is rendkívül díszes, virágtövekből és szalagfonadékból összeállított a motivumkincse.

A kötet elég jó megtartású — rosszabb állapotban az előtábla van: gyűrött és kopott. Az aranyozás néhol elfeketi.

Irodalom: *Vásárhelyi Judit* i. m. 234. (*Vásárhelyi Judit* a kötet tulajdonosáról ezt írja: „pergamenkötésén a sárkányfogas Báthory-címer Báthory András tulajdonos voltát sugallja.” A kötet leginkább azért lehet Báthory Andráé, mert sem Kristófé (+1581), sem Zsigmondé nem lehet (nincs benne a possessor-bejegyzése, márpedig Zsigmond bele szokta írni a nevét a könyveibe). *Vásárhelyi Judit* nem közli a hátsó tábla Krisztus-medallionját sem. — Báthory András könyveiről lásd a 40. és 48. jegyzetben idézett műveket!

50 Az első Platon-kötet kötése újabb. A második és harmadik kötet leírását itt adom:

1. Platon: Opera omnia ex . . . J. Serrani interpretatione, tomus secundus. Paris: H. Stephanus, 1578. (992 lap, 380 × 247 × 80 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: XL. I. 19. Báthory Zsigmond fejedelem possessor-bejegyzése a címlapon, fölül:

Sig: Bath: III<sup>mi</sup> Princ Trans

középtűt:

Cathedralis Eccl. Jaurin(ensis)

Papírtáblás barna bőrkötés, aranyozott; gerincén hét borda; oromszegője kék és sárga; metszése sötétvörös; zöld színű kötőszalagjainak csak maradványai vannak meg. Az előtáblát zsinórfonadékos görgető kereteli. A középmező négy sarkában egy-egy fonadékdíszes saroklemez; ugyanannak a lemeznek a lenyomata, mint amivel a sárospataki Heidenstein-kötet kötéstábláit is díszítették (42. jegyzet). A középmező centrumában lévő ovális medallion fölött és alatt egy-egy nagyobb, mellette jobbra és balra egy-egy kisebb virágtő. Itt olvasható az évszám is:

1 (virág) 5 (medallion) 8 (virág) 5

A medallion fölött és alatt egy-egy felirat:

PLATONIS OPERVM

(medallion)

TOMVS SECVNDVS

A medallionban Krisztus-mellkép, profilban (heraldikailag balra forduló), mögötte sugárkoszorú. A medallion keretén belül, belülről olvasható, antikvabetűs körirat:

IESVS · CHRISTVS · FILIVS · DEI · VIVI · SALVATOR · MVNDI  
REX · REGVM · ET · DOMINVS · DOMINANTI:

A háttábla kompozíciója megegyezik az előtáblával, de nincs rajta sem felirat, sem évszám, s a medallion keretelése is más: külső keretében gyümölcsök, a manierista kartus visszahajló szélei közé szorítva, belső keretében belülről olvasható, antikvabetűs körirat:

ALCIORA · TE · NE · SCRVTATVS · FVERIS · SED · QVAE ·  
PRAECIPT · TIBI · DOMINVS · COGITA · ECCLĒSIASTI : 3

(Bibliai idézet változata: vö. Sir 3,22)

(Ez megegyezik a sárospataki Heidenstein-kötet medallion-keretével, bár itt fordítva nyomták a bélyegzőt, mert a körirat lent balra kezdődik, nem úgy, mint ott, fent jobbra). A medallion közepén a Báthoryak farkasfogas címere. (Ez a bélyegző is megegyezik a sárospataki példányéval.)

A kötet rendkívül rossz állapotban van. A kötés bőre mindenütt elvált a kartontól, s maga a karton is leveleire esett szét. A gerinc alsó rekessze leszakadt; itt, a bal alsó sarokban még a könyv lapjai is mállanak. Irodalom: *Vásárhelyi Judit*: i. m. 231, 234.

2. Platon: Opera omnia ex . . . J. Serrani interpretatione, tomus tertius. Paris: H. Stephanus, 1578. (416 + 140 lap, 390 × 260 × 64 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: LX. I. 20. Báthory Zsigmond fejedelem possessor-bejegyzése a címlapon, fölül:

Sig: Bath: III<sup>mi</sup> Princ Trans

középtűt:

Ecclēsie Jaurinensis

A papírtáblás barna bőrkötés felépítése és díszítése is megegyezik az előző kötetével, eltekintve néhány apró különbségtől. Ezek a következők: az előtáblán a Krisztus-mellképes medallion fölött és alatt van csupán egy-egy nagyobb virágtő, az évszám a medalliontól jobbra és balra olvasható:

1 5 (medallion) 8 5

Feliratok:

PLATONIS OPERVM

(medallion)

TOMVS TERTIVS

A hátsó táblán a Báthory-címer körül 4 nagyobb virágtő.

Ez a kötet is igen rossz állapotban van; a kötéstáblák szétesőben. A gerinc ép.

Irodalom: mint fent.

51 A Thesaurusból csak az első és a harmadik kötet van meg Győrött:

1. Thesaurus Linguae Latinae, tomus primus. Basileae: Frobenius, 1578. (1098 lap, 360 × 235 × 75 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: XXVII. 1. 4.

Báthory Zsigmond fejedelem possessor-bejegyzése a címlapon, fölül:

Sig: Bath: III<sup>mi</sup> Princ Trans

Középtűt:

Cathedralis Eccl. Jaurinensis

A papírtáblás barna bőrkötés tábláinak kompozíciója megegyezik a XL. I. 19. jelzetű Platon-kötetével (lásd az előző jegyzetet), néhány apró eltéréstől eltekintve. Ezek a következők: Az első kötéstáblán a medallion fölött van a felirat:

THESAURI LINGVAE LATINAE  
TOMVS PRIMVS

s a medallion alatt az évszám:

1 5 8 5

A hátsó kötéstáblán négy nagyobb virágtő veszi körül a címet.

A kötet állapota nagyjából megegyezik az előzőkével (50. jegyzet). Meg kell azonban jegyeznünk, hogy 1892-ben, a Könyvkiállítás alkalmából készült fényképfelvételek tanúsága szerint a kötet sokkal jobb állapotban volt, mint ma. A bőr nem vált el a kartontól, nem volt ennyire szakadozott s az aranyozás is sokkal erősebben látszott. (A két kötéstábla kitűnő fotója *Veress Endrének* Báthory Zsigmond könyvtáráról gyűjtött jegyzetei között van: Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár, Ms. 439/9.) A kötetek állapota az azóta eltelt időben erősen romlott; a nagyméretű, durva jelzet-címkek is azóta kerültek rájuk, gyakran egészen exponált helyekre (vö. 7. jegyzet).

Irodalom: Kalauz az Országos Iparművészeti Múzeum részéről rendezett Könyvkiállításához. Budapest 1882, 240. (54. szám) (hihetetlenül pontatlan leírás, még a címet sem ismerik föl — vö. *Veress Endre* idézett jegyzeteivel.); *Vásárhelyi Judit*: a Győri Székesegyházi Könyvtár possessorai. Magyar Könyvszemle 96 (1980) 231, 234. (Közöletlenül hozza)

2. Thesaurus Linguae Latinae, tomus tertius. Basileae: Frobenius, 1576. (1169 lap, 350 × 250 × 85 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: XXVII. 1. 5. Báthory Zsigmond fejedelem possessor-bejegyzése a címlapon, fölül:

Sig: Bath: III<sup>mi</sup> Princ Trans:

Középtűt:

Cathedralis Eccl. Jaurinensis.

Kötéstábláinak kompozíciós rendje megegyezik az előző Thesaurus-kötetével, vörös metszése, kék-sárga oromszegője szintúgy. Elő-táblájának felirata:

THESAURI LINGVAE LATINAE  
TOMVS TERTIVS

a medallion alatt az évszám:

1 5 8 5

A hátsó kötéstáblán négy nagyobb virágtő veszi körül a címet éppúgy, mint az előző kötetben.

A kötet állapota lényegesen jobb, mint az előzőké: a kötéstáblák nincsenek szétesve, a lapok is tisztábbak. Az aranyozás csak halvány nyomokban van meg, szinte mindenütt elfeketi.

Irodalom: *Vásárhelyi Judit*: i. m. 231, 234.; a kötetet kiállították 1980-ban Budapesten, a Hadtörténeti Múzeumban megrendezett Bethlen Gábor-kiállításon.



Végezetül meg kell jegyeznünk, hogy a Báthory András bíboros könyvtárának árverésén, 1608-ban, a Thesaurus Linguae Latinae ívrétű kiadásának két kötetét Simon Rudniczki (Báthory András második utódja a warmiai püspöki székből) vásárolta meg. *Veress Endre* az árverés e tételét az 1578-as bázeli kiadással (ez is ívrétű) azonosítja. Ha ez igaz, akkor Báthory István Andrásnak is, Zsigmondnak is ugyanaból a kiadásból vásároltatott példányokat 1585-ben. (Vö.: *Veress Endre*: Báthory András b. püspök könyvtára. Budapest 1905, 191.)

52 Lásd a 42. jegyzetet!

53 *Veress Endre*: Báthory András b. püspök könyvtára. Budapest 1905, 4–6, képe a 23. lapon.

54 *Missale Varmiese*. Cracoviae: in Officina Typographica Lazari, MDLXXXVII., 365 × 243 × 68 mm) Krakko, Biblioteka Jagiellońska, jelzete: Cim. F. 8019.

Fatáblás, aranyozott barna bőrkötés, gerincén hét borda; oromszegője vörös és sárga, metszése disztetlen; eredetileg két szíjazott rézkapoccsal zárult (az előtáblán a felső csapocská megvan, az alsónak csak a helye; a háttáblán mindkét — a szíjacskákat lefogó — lemez ott van. Az előtábla középmezőjét hét pálcá kereteli, négy sarkában, belül, diszes saroklemezek. Ezek megegyeznek a győri s a sárospataki Báthory-kötések saroklemezeivel. Középtű álló, ovális medalionban a Kálvária: a megfeszített Krisztus keresztje mellett Mária és Szent János evangélista áll, a kereszt tövében Ádám koponyája és csontjai. A kereszt tetején szalag „INRI” felirattal. A medalion körirata:

CHRISTVS · FACTVS · EST · PRONOBIS · OBEDIENS · VSQVE · AD · MORTEM · MORTEM · AVTEM · CRVCIS · PHI : 2 (levéldisz)

(bibliai idézet változata: Ph 2,8)

A háttábla kompozíciója megegyezik az előtáblával, közepén azonban nem a Kálvária-medalion, hanem ovális mezejű, föl-pöndörödő szélű, hasogatott szalagokkal keretelt cimerpajzs áll, mezejében két keresztbe tett koronás jogar (az Egyetem címere), körülötte ovális babérkoszorú, alul és fölül széles, szétlibbenő szalagokkal átkötve. A szalagok szabadon lebegő szakaszain felirat: MAIOR / LIBRARIA / COI, / LEGII / CRACOVI

A koszorú fölött, jókora távolságban P S M, alatta C C betűk.

A kötet jó állapotban van, az aranyozás kopott.

55 D. Stanislaw Hosii... opera omnia in duas divisa tomos Colonia: apud Maternum Cholinum, MDLXXXIII. (759 + 32 + 496 lap, 356 × 230 × 100 mm) Krakko, Biblioteka Jagiellońska, jelzete: Cim. F. 8117.

Fatáblás, aranyozott barna bőrkötés; gerincén hét borda; oromszegője sötétebb és világosabb sárga; metszése disztetlen; eredetileg két szíjazott rézkapoccsal zárult (az előtáblán ott a két csapocská, a háttáblán pedig a szíjazt lemezek). Az előtábla szinte teljesen elpusztult, csak fölül van meg néhány töredéke. A háttábla középmezőjét öt pálcá kereteli, négy sarkában, belül, diszes saroklemezek. Ezek megegyeznek az előző jegyzetben leírtakkal. Középtű álló ovális cimerpajzs, mezejében heraldikus lilium; a pajzsot lógogó szalagokkal összekötött babérkoszorú veszi körül, belül körirattal:

STANISLAWS · SOCOLOVIVS · / PRAEPOSTVS · S · FLORIANI · 1583

A koszorú két oldalán 4–4 kisebb, alatta s fölötté 4–4 nagyobb virágtöbbszörű összeállításról rosetta. A kötet lapjai tiszták, háttáblája kopott, előtáblája elpusztult. (A háttábla rajzlevonata Anna Lewicka-Kamińska 60. jegyzetben idézett gyűjteményében.)

56 Warsewicius, Christophorus: Memorabilium rerum et hominum coaeorum descriptio ab orbe condito ad annum 1585. Cracoviae: Typis Matthiae Wirzbiatae, 1585. ([136] levél, 197 × 169 × 25 mm) Krakko, Biblioteka Jagiellońska, jelzete: Cim. Qu. 4644.

Kötése színezetlen pergamen, aranyozott; oromszegője vörös és sárga; poncolt aranymetszéssel disztett; két pár kifakult kötőszalagja eredetileg bíborvörös volt. Az előtáblán két zsinórmintás görgető között hullámos indakeret fut körbe, benne szabályosan váltakozva körte (füge?), alma, makk, szőlő, apró levelek között (ugyanazek a görgetők disztik az I. 8. 7. jelzetű győri Warsewicius-kötetét is). A középmező közepén azonosítatlan, erősen romos püspöki címer: ovális kartusban infulával koronázott cimerpajzs (benne heraldikailag jobbra lépő, meghatározhatatlan négy lábú állat — oroszlán? — fölötté napkorong?), a kartus elmosódott köriratának maradványai:

... KOV · VSKI D... ARCHIEPISCOPI... NSIS...

A középmező négy sarkában egy-egy átlós állású, a kartus fölött s alatt egy-egy egyenesen álló nagyobb virágtő; az átlós állásúak vonalában beljebb egy-egy kisebb, arabeszk-szerű virágtő (összesen négy darab); a kartus két „hosszanti” oldalán egy-egy S-vonalban hajló szárú, ötszirmú virág (összesen két darab); az egyenesen álló nagyobb virágtövek mellett jobbra és balra egy-egy apró, hatágú rosetta (összesen négy darab); valamennyien ugyanazon belyegzők lenyomatjai, amelyekkel a már említett győri Warsewicius-kötet kötetstábláit

is disztették. (A kompozíció is szinte megegyezik azzal.) A krakkói kötet elő- és háttáblája azonos disztítésű. Gerincére négy bordát aranyoztak (ezek kiosztásának semmi köze az ívek tényleges rögzítéséhez), s közülük virágtövekkel dekorálták. A kötet rossz állapotban van; a pergamen gyűrött, hullámos, az aranyozás erősen megkopott.

57 Opuscula S. Hieronymi varia, 1413. f. 207 + IV, 334 × 250 × 75 mm) Krakko, Biblioteka Jagiellońska, Odzial Rękopisów, jelzete: MS. 428.

Fatáblás, aranyozott barna bőrkötés; gerincén hét borda, oromszegője vörös és sárga; metszése disztetlen; eredetileg két szíjazott kapoccsal zárult. Az előtáblán lombdiszes — medalionos görgető és szőlő — makk — körte (füge?) — alma görgető kereteli a középmező (az utóbbi görgető azonos a győri I. 7. 8. jelzetű Fauntenus-kötet görgetőjével); a sarkokon egy-egy indadisz — kerubfejes saroklemez (azonos a krakkói Hist. 15.340.IV. jelzetű könyv — lásd az 59. jegyzetet! — háttáblájának saroklemezeivel); középtű jobbra tekintő Krisztus-mellkép, a befoglaló kartus körirata:

(virág) IESVS · CHRISTVS · FILIVS · DEI · VIVI · SALVATOR · MVNDI · REX · REGVM & DOMINV · DO:

A medalion alatt és fölött egy-egy nagyobb, tőle jobbra és balra egy-egy kisebb virágtő. A háttábla középmezőjét lombdiszes-medalionos és leveles görgető kereteli; a sarkokon az előtábla saroklemezei. Középtű, álló ovális medalionban Dávid király térdelő alakja, körirata:

DOMINE · NE · IN · FVRORE · TVO · ARGVAS · ME · NEQVE · IN · IRA · TVA · CORRIPIAS · ME · PS : 6

(Bibliai idézet: Ps 6,2)

A medalion mellett egy-egy virágtő. A kötetstáblák jó állapotban vannak, a gerinc hasadt.

Irodalom: Kowalczyk, Maria, Markowsky, Mieczysław, Zathay Georgius, Zwiercan, Marianus: Catalogus codicum manuscriptorum medii aevi latinorum qui in Bibliotheca Jagiellonica Cracoviae asservantur, vol. II., Wratislaviae, Varsaviae, Cracoviae, Gedani, Lodziae 1982, 303–306.

58 Lásd az 56. jegyzetet!

59 Catalogus Glorae Mundi D. Bartholomaei Cassanaci... Francofurti ad Moenum, impensi Sigismundi Feyerabendy: M.D. LXXXIX. (394 lap, 346 × 235 × 72 mm) Krakko, Biblioteka Jagiellońska, jelzete: Hist. 15.340.IV.

Papírtáblás aranyozott barna bőrkötés, gerincén öt borda; oromszegője rozsdavörös és sárga, metszése disztetlen; négy szíjjal zárható. Az előtábla középmezőjét 4 pálcá, majd hullámzó indaköteg görgető, valamivel beljebb két pálcá között zsinórfonatos görgető kereteli. A belső sarkokban egy-egy indadisz saroklemez, közepén kerubfejjel, középtű indadisz középlemez. Fölötté

CATALOGVS

alatta

GLORIAE MVNDI

felirat. A felirat felett és alatt egy-egy nagyobb, a zsinórfonadékos görgetőn kívül a sarkokon és az oldalak közepén egy-egy kisebb virágtő (összesen nyolc darab). A háttáblán a középmező 3 pálcá, beljebb pálcák között hullámzó indadisz görgető kereteli. A sarkokon egy-egy (az előtáblánál kisebb) indadisz, kerubfejes saroklemez; középtű álló ovális medalion arabeszkkel — ennek rajza megegyezik az Egyetemi Könyvtár Heidenstein-kötetének ovális medalionjával, csak méretük különbözik. A medalion alatt és fölött egy-egy nagyobb, a kereten kívül a sarkokon és az oldalak közepén egy-egy kisebb virágtő (összesen nyolc darab). A kötet jó állapotban van.

60 Archivum Anny z Lewickich Kamińskiej, Biblioteka Jagiellońska, Odzial Rękopisów, jelzete: Przyb. 90/80.

61 *Laucevičius, Edmundas*: XV–XVIII. a. Knygų irišimai Lietuvos bibliotekose, Vilnius 1976, 125–126.

62 Homeros: Opera Graeco-Latina. Basileae: per Nicolaum Brylherum, 1561. (299 + 318 lap, 333 × 222 × 55 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: XXI. B. 6.

Bejegyzések a címlapon:

Cathedralis Eccl. Jaurin(ensis)

Demetrij Napragj Eppli Transil

Andrea Zekesfejervarj

Kötése (egykor kasirozott papírtáblán) barna bőr, vaknyomás-sal; gerincén négy borda; oromszegője elázott (sárga és fehér?); metszése disztetlen; két pár bőrszíjjal zárult. Az előtáblát négyféle görgető disztik: az első keretben indás-palmettás görgető; a másodikban Salvalor-görgető (Salvalor — DATA EST MI / HI OMNIS PO — David — DE FRVTV / VENTRIS TV — Paulus — APARVIT / BENI ET HV — Johannes — ECCE AGNVS / DEI QVI TOL, —); a harmadikban lombdiszes-medalionos görgető (a medalionokban Evangélista-szimbólumok); a negyedikben baluszteres görgető.



A szűk középmező az első és negyedik keret görgetői töltik ki, alul az évszám: 1570. A háttábla díszítése azonos az előtáblával. A gerinc díszíten; a bordák között festett betűk: H—O—M—E. A kötet rossz állapotban van.

Irodalom: *Jenei Ferenc*: Dávid Ferenc és Heltai Gáspár ismeretlen munkái. Irodalomtörténeti Közlemények 57 (1953) 207. (vö.: RMNY 216, 219, 220.); *Vásárhelyi Judit* i. m. 123, 241. (nem közli az évszámot)

63 *ΜΙΚΡΟΠΡΕΣΒΥΤΙΚΟΝ* Basileae: apud Henricum Petri, 1550. (662 + [4] lap, 322 × 230 × 45 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: XX. b. 22.

Kötése (egykor kasírozott papírtáblán) barna bőr, vaknyomással; gerincén 4 borda; oromszegője kék és fehér; metszése díszíten. Az előtáblát négyféle görgető díszíti: az első keretben Saluator-görgető (Saluator — EGO I.V.X MVNDI — Paulus — PAVLVS DG — Moses — I.E.X ET PRO — Johannes 1560 — ECCE AGNVS —); a másodikban Justitia-görgető (IVSTITIA — CHARITAS — FIDES — SPES —, cimerekké váltakozva: Szászország — jobbra tekintő kiterjesztett szárnyú sas — jobbra forduló ágaskodó oroszlán — két keresztbe tett kivont pallos); a harmadikban: JVDIT — IAEI, 1547 — DEBORA — EVA —. A középmezőben négy függőleges sorban lombdiszes-medalionos görgető. Háttáblájának díszítése azonos az előtáblával. Gerince díszíten. A kötet rendkívül rossz állapotban van.

Irodalom: *Jenei Ferenc* i. m. 207. (vö.: RMNY 216, 219, 220.); *Vásárhelyi Judit* i. m. 242.

64 *Autores Historiae Ecclesiasticae Basileae*: Frobenius, 1554. (89 lap, 326 × 230 × 98 mm) Győr, Székesegyházi Könyvtár, jelzete: XX. b. 16.

Kötése fatáblás barna (?) bőr, ezüst- és vaknyomással (?); gerincén négy borda; oromszegője bíbor és zöld; metszése díszíten; két szíjazott rézkapoccsal zárult (az alsó ma is megvan). A kötet-tábla felülete szinte teljesen elpusztult, motívumainak jó része szinte teljesen kivehetetlen. Az előtáblát kétféle görgető díszíti: az első keretben Saluator-görgető (?), a másodikban Charitas-görgető; középpütt kivehetetlen ábra. A háttábla felépítése és díszítése azonos, itt azonban középpütt világosan felismerhető Brassó város ezüst nyomású cimere: sztertülő gyökérzetű fatörzs fölött lebegő nyitott korona (75 × 43 mm).

Irodalom: *Vásárhelyi Judit* i. m. 241. (nem említi Brassó címérét).

65 *Veress Endre*: A történetíró Báthory István király, in: Erdélyi Múzeum 38 (1933) 377—412.; *Papp Márta*: Brutus J. Mihály és Báthory István magyar humanistái. Budapest 1940.; *Csorba Tibor*: A humanista Báthory István. Budapest 1943.; *Ritoókné Szalay Ágnes*: A Balassi Menyhárt áruitatásáról szóló komédiáról. Budapest 1967. (kézirat) (Köszönöm Ritoókné Szalay Ágnesnek, hogy kiadatlan doktori disszertációját elolvashattam.)

66 Gyulafy Lestár följegyzései. Kiad. Szabó Károly, Budapest 1881, 18.

67 A gyászistentisztelet részletes leírása (lengyel nyelven) fennmaradt; lásd: Magyar élet Lengyelországban, gyűjtötte *Veress Endre*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár, Ms. 478/I, fol. 204—205.

68 A gyulafehérvári Báthory-templomra vonatkozó történeti adatokat *Balogh Jolán* gyűjtötte össze: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 269—271, 215. kép. Fotók a templomról és rendházról: Jázus Társasága évkönyveinek jelentése a Báthoryak korabeli erdélyi ügyekről (1579—1613). Kiad. *Veress Endre*, Budapest—Veszprém 1921, a 36. lap után.

69 *Bethlen, Wolfgangus de*: Historia de rebus Transsylvanicis, tom. II, Cibinii 1782, 458—462.; *Kultsár István*: Krónika. Pest 1805, 47—50.; Báthory Kristóf temetetésének rendje. Vasárnapi Újság (1864) 48.; Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării-Românești, vol. II. Ed. *Veress, Andrei*, București 1930, 242—246.

70 *Rationes curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et Transilvaniae illustrantes*, 1576—1586. Ed. *Veress, Andreas*, Budapest 1918, 211.

71 Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării-Românești, vol. II. Ed. *Veress, Andrei*, București 1930, 475.

72 *Rationes Curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et Transilvaniae illustrantes*, 1576—1586. Ed. *Veress, Andreas*, Budapest 1918, 187.

73 I. m. 200—201.

74 I. m. 197, 200—201.

73 Willem van den Blocke Dancka város tanácsának (Dancka, 1584. június 18.)

„Soll Euer Ehrbarem Radt ich unterdienstlichen nicht vorhalten, demnach Ihrer Kön. Mt. ich in Anfertigung ihres gottseligen Herrn Brudern, Fürsten weilandt in Siebenbürgen *Epitaphii* undt *Begräbnuss* ein zeitlang gedienet undt immer nach endtlicher Vollen-dung desselbigen Werks aus Siebenbürgen, da ich es auch auf-gesetzt, an die Kön. Mt. wiederum mit genugsamer Kundschaft meynrer Vorrichtung kommen, undt von hochgedachter Kön. Mt. allergnädigst abgefertiget bin worden, als habe ich nach solchem abgerichteten Werke undt genädigster Abfertigung dieser Lößlichen Stadt undt E. Ehrb. Radt meine geringe, idoch getreue Dienste nach dem Vermögen, dass mir der Allerhöchste in meynrer Kunst

undt Handtnahrunge mitgetheilet, anzutragen, undt unterdienst-lichen zu praesentiren nicht unterlassen wollen, mit dem Erpitten, da. E. Ehrb. Radt solche meine Dienste begehlichen, ich mich nicht allein aller Billigkeit, Gehorsams undt Underthänigkeit, sondern auch ich Vorrichtung meiner Handarbeit dermassen vorhalten, dass solchs E. Erb. Radt zue günstigem Gefallen undt Ehren gereichen undt gelangen soll, etc.

Euerem Ehrbaren Radte etc.

Dienstwilliger  
Wilhelm Block Steinhawer

(Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării-Românești, vol. II. Ed. *Andrei Veress*, București 1930, 304.)

76 Báthory István király levélváltása az erdélyi kormányval (1581—1585). Kiad. *Veress Endre*, Budapest 1948, 237.

77 Lásd erről a 96. jegyzetet!

78 *Tractatus inter catholicos et acatholicos regni Transylv. initi. Replica catholicorum*. — keltezetlen irat, valószínűleg a 18. század elejéről.

„... Az Batori Templomhazis semmi közí nem vólt az kálvinisták-nak, soha egj nap sem bírták, hanem per divastationem tartar(orum) et per iniuriam temporum állott pusztán hetven három esztendeig az Baglyok huhogtak benne akkoris megcsalta B. M. [Bethlen Miklós?] eő Felségét, mintha magokét adták volna. ergo pro templo Bátoreo non sumus obligati, redijt ad Dominum, quod fuít ante sum.” Budapest, Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, Collectio Hevenesiana, tom. XXVI, p. 176.

79 *Balogh Jolán*: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 271.

80 *Fasching, Franciscus*: Nova Dacia. Claudiopoli 1743, 57—58.

81 *Bethlen, Wolfgangus de*: Historia de rebus Transsylvanicis II. Cibinii 1782. (ed. sec.), 475—476. — A síremlék föliratát itt Gyulafy Lestár kéziratából (Szamosköz István gyűjteményéből) közlöm, betűhíven (örzési helyét és jelzetét lásd a szöveg alatt!). Kiadta ugyan Szabó Károly is, (Gyulafy Lestár följegyzései, Budapest 1881, 50.), de szövegkiadásában nem jelezte a rövidítések föloldását. Kőbevésett feliratnál ez igen fontos. A föliratnak a Gyulafyénál későbbi másolatát őriz még Budapest az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára (Epistolarum Turcicum, jelzete: Fol. Hung. 934. fol. 3<sup>u</sup>—4<sup>r</sup>), eltérő sorvégződésekké és központozással s van még egy 18. századi másolata is, Fejérváry Károly sírfelirat-gyűjteményében (ugyanott őrzik, jelzete: Oct. Lat., 171. fol. 7<sup>v</sup>—8<sup>r</sup>).

A felirat:

D O. M.

Christophorus Bathorij de Somljo, Sthnj filius, Stephano Fratri, in Regem pollonie creato in principatu transilvanie succedens, Magna Animj Moderatione prouintie preluit, pietati studuit, pacem coluit, foelices fratris Regis contra Moscum conatus, opibus inuit, Amans patrie Bonarum parens litterarū, Mansuetus, patiens, Justus, atq. Munificus fuit, Cumq. continua Articularium Morborum molestia premeretur, ob amissam etiam paucis ante mensibus Charissimā coniugem, et tenellam Natam, Graui Animj Angore occupatus, postq. ex Comitjs Colosuariensibus, ubi Sigismundum filium unicum, optima(\*) spei puerum, Nonum agentem Aetatis Annū, Mirifico omniū ordinum consensu successorem Nominauit, Albam Juliam Aeger redijset paucis post diebus, Inualescentibus cum lethali febre doloribus, Animam Deo perpetuis quamdiu hiscere potuit precibus, pie commendans reddidit

Vixit Annos 13

Prouintie preluit An: V Mens: II Dies XXIII

Obijt Albē Julie An: M.D.LXXXI XXVII.

Die Mensis Maij

(\*) utóbb javítva : pessima

Budapest, Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, jelzete: Litterae et Epistolae Originale, Miscellanea, nr. 612.

82 *Kőváry László*: Erdély régiségei és történelmi emlékei. Kolozsvár 1892, 306—307.

83 Giovanni Argenti jelentései magyar ügyekről, 1603—1623. Gyűjtötte és sajtó alá rendezte *Veress Endre*, Szeged 1983, XXII.

84 Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării-Românești II. Ed. *Veress, Andrei*, București 1930, 243/2.; Giovanni Argenti jelentései... i. m. i. h.

85 *Veress Endre* valószínűleg Josephus de Quadner és Ignatius Haan 18. századi síremlékeivel tévesztette össze a Báthory Kristófét; a két barokk sírkő tényleg a gimnázium pincéjébe került. (Budapest) Országos Múemléki Felügyelőség, Fotótár, ltsz.: 16.565. és 14.527.

86 *Veress Endre* ugyan „négy gyönyörű evangélista szobor”-ról is tud, a síremléken (Giovanni Argenti jelentései magyar ügyekről, 1603—1623. Gyűjtötte és sajtó alá rendezte *Veress Endre*, Szeged 1983, XXII.), de értesülést, sajnos, nem indokolja semmivel. Ugyanott azt is írja, hogy a síremlék 1601 nyarán „a Basta hadában szolgáló szerb Rác György fékezhetetlen hajdú szétrombolták” — ez azonban így semmiképp nem állhat, hisz ha tényleg szétrombolták volna 1601-ben, akkor Bethlen Gábor 1622. május 15-én aligha akarta volna mintául állítani az elé az eperjesi kőfaragó elé, akivel felesége, Károlyi Zsuzsanna síremlékét szerette volna elkészíttetni.



(Szilágyi Sándor: Jelentés a gyulafehérvári káptalan országos levéltárában tett kutatásokról. Budapest 1880, 19–20.) Vö. még az előző jegyzettel is!

87 Krzyzanowski, Lech: Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke. Biuletyn Historii Sztuki 20 (1958) 284–285.

88 Krzyzanowski, Lech: i.m. 286.

89 Krzyzanowski, Lech: i.m. 287–288.; Dansk Biografisk Leksikon 6, København 1935, 42.; Danmarks Historie 6. Szerk. John Danstrup, Hal Koch. København 1963, 306, 413, 434, 439, 451.; Dansk Biografisk Leksikon 3. København 1979, 657–658.

90 Krzyzanowski, Lech: i.h.

91 Kozakiewicz, Stefan, Kozakiewiczowa, Helena: A reneszánsz Lengyelországban. Budapest–Varsó 1978, 217–218.

92 Krzyzanowski, Lech: Gdańskie nagrobki Kosów i Bahrów. Biuletyn Historii Sztuki 30 (1968) 445–462.; Kozakiewicz, Stefan, Kozakiewiczowa, Helena: i.m. 217–218, 237.; Białostocki, Jan: The Art of the Eastern Europe, Oxford 1976, 81, 83.

93 Krzyzanowski, Lech: Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke, in: Biuletyn Historii Sztuki 20 (1958) 289.; – a végrendelet: Báthory István erdélyi fejedelem és lengyel király levelezése II. Kiad. Veress Endre, Kolozsvár 1944, 300.

94 Fischinger, Andrzej: Santi Gucci. Architekt i rzeźbiarz królów XVI. wieku. Kraków 1969, 38–44.; Białostocki, Jan: The Art of the Renaissance in Eastern Europe, Oxford 1976, 58.

95 Veress Endre: Berzevitz Márton (1538–1596). Budapest 1911, 207–208, 222., képe a 198. lap után (hibás rekonstrukció); Krzyzanowski, Lech: Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke. Biuletyn Historii Sztuki 20 (1958) 289., 7. kép

96 Veress Endre: Lengyelországi adalékok hazánk s főleg Erdély XVI–XVIII. századi történetéhez. Budapest 1896, 43–46., képpel (Értekezések a történelmi tudományok köréből, Budapest 1897, XVI. kötet, 527–530.); Krzyzanowski, Lech: i.m. 290–291., 10, 11, 12, 14, 19, 20. képek; Kozakiewicz, Stefan, Kozakiewiczowa, Helena: A reneszánsz Lengyelországban, Budapest–Varsó 1978, 218, 237., 246. kép; Dávid Katalin, Kovács Endre: A barátság ezer éve, Budapest–Varsó 1978, 107. kép

97 Lásd az előző jegyzetet!

98 Szamosközy István történeti maradványai II. Kiad. Szilágyi Sándor, Budapest 1876, 279–280.

99 Veress Endre: A Hunyadiak síremlékei és Castaldo. In: Magyarország műemlékei I, szerk. Forster Gyula, Budapest 1905, 108/1. és 2.; valamint: Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 306.

100 Isthvanffy, Nicolaus: Historiarum de rebus Vngaricis libri XXXIV. Viennae 1758, 520. b, 521.a.; Szilárdi János Siralmas magyar krónikája. Kiad. Szakály Ferenc, Budapest 1980, 305.; Bethlen, Wolfgangus de: Historia de rebus Transilvanicis VI. Ed. Josephus Benkó, Cibinii 1793, 494–495.; Entz Géza: A gyulafehérvári székesegyház. Budapest 1958, 141, 213.

101 Szilárdi János Siralmas magyar krónikája. Kiad. Szakály Ferenc, Budapest 1980, 85.; M. M.: Báthory Zsigmond. Vasárnapi Újság 4 (1857) 249.; Báthory Zsigmond sirirata Prágában. Vasárnapi Újság 4 (1857) 352. (a – kevéssé ismert – sirirat, eszerint: D. O. M. 1600 – obiit 13. Lector! Disce, quibus fortunae ictibus pateat humana majestas. Sigismundum Bathorium Transilvaniae Principem exstinctum tegit Boema terra. Huc a solio arreotum, immitis fortuna deiecit, caruisse sepulchro, qui sederat in solio, nisi famuli fides etiam in tempestate inconcussa tetisset. Cum lacrymis posuit 12. mart. 1629. Georgius Nemes de Váradgia Transilvanus, Principi Optimo in utraque fortuna a cubiculis. – Megjegyzendő, hogy Báthory Gábor fejedelemet [†1613] is csak 1628 szeptember 18-án temettette el, nagy pompával, Bethlen Gábor fejedelem, a nyírbátori református templomban. [Szilárdi János i.m. 90.]

102 Gerecz Péter: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. In: Magyarország műemlékei II, szerk. Forster Gyula, Budapest 1906, col. 1059.; Genthon István: Magyarország művészeti emlékei II, Duna–Tisza köze, Tiszántúl, Felsővidék. Budapest 1960, 274.

103 Szilárdi János Siralmas magyar krónikája, kiad. Szakály Ferenc, Budapest 1980, 90.; Beniczky Gáspár naplója 1707–1710. In: Rákóczi Tár, kiad. Thaly Kálmán, I. kötet, Budapest 1866, 93–94. – 1708-ban már nem írja le, nincs meg.; Leffler Béla: A nyírbátori református templom. Budapest 1916, 4, 6, 23.; Entz Géza, Szalontai Barnabás: Nyírbátor. Budapest 1978, 34. (Lásd még a 92. jegyzetet is!)

104 Szilágyi Sándor: Jelentés a gyulafehérvári káptalan levéltárában tett kutatásokról. Budapest 1880, 19–20. (Értekezések a történelmi tudományok köréből, Budapest 1892, IX. kötet, III. sz.)

105 Uo.

106 Koncz József: Bethlen Gábor végrendelete. Erdélyi Híradó 2 (1872)

107 Herczog József: Újabb adatok Bethlen Gábor és Károlyi Zsuzsánna síremlékéről, in: Századok 55–56 (1921–22) 541–548, 554–555.

108 Détsky Mihály: A gyulafehérvári Rákóczi-síremlékek. Művészettörténeti Értesítő XV. (1966) 26–28.

109 Lásd az előző jegyzetet! Rákóczi Zsigmond és Ferenc sirfelirata:

Quieti Aeternae Sacrum

Flos tener heic cecidit, qui ni cecidisset abundae

Et Patris et magni laude niteret Avi

FRANCISCUS et SIGISMUNDUS

Daciae duo Sydera fratres

GEORGII PRIMI et SUSANNAE matris

Principum Transylvaniae filij

Paternae maternaeq, Pietatis aemuli

heic, quod mortale fuit

terrae parenti reddiderunt.

FRANCISCUS odoribus bonae spei plenissim,

exacto vitae quinquagennio

parvulus ad parvulos quorum

est Regnum Caelorum emigravit.

SIGISMUNDUS florentibus integer annis

maximarum virtutum concursu perillustris

ac in clytus, jam Matris jam Patris jam

patriae delictum, decus, praesidium

nullum unquam diem perdidit quem sine

linea esse fineret; vel in Castrorum frenitu

canente classico literarum studia unquam

intermisit Cai Caesaris, Antonij, Bruti exemplo

amissa uero communi lege HENRIETA coniuge

Sanctissima, FRIDERICI QUINTI palatini Rhe

ni filia tantae jacturae propemodum impatiens

inter vivos esse desijt.

Mirare Viator tacitus, et fata quo vergant,

vide! Quos DACIA Seculis Scepstrisq, deo-

verat, Mors invidia maturē demissuit.

ô Spes fallaces! quini lubricum quod hic aevi

degimus! ô dolor!

ô fatum! Sed qua lacrymabile murmur!

Da flores ad busta novos flos sole perustus

Heic jacet, aeternis floreat urna rosis.

SUSANNA mater moestissima, hoc

sepulchrali erecta Arā bonae piāq,

memoriae charissima pignora commendavit.

Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, jelzete: Pol.

Lat. 3561. i folio.

110 Entz Géza: A gyulafehérvári székesegyház. Budapest 1958, 134–136, 141.

111 Vö.: Détsky Mihály: A gyulafehérvári Rákóczi-síremlékek. Művészettörténeti Értesítő XV. (1966) 27–28.

112 Krzyzanowski, Lech: Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke. Biuletyn Historii Sztuki 20 (1958) 2–2.

113 Mihálik József: A kassai dóm régi síremlékei. Archaeologiai Értesítő 17 (1877) 171–172.; A Magyar Nemzeti Múzeum múltja és jelene. Budapest 1902, 144. (Éber László); A Magyar Nemzeti Galéria Régi Gyűjteményei. Szerk. Mojzer Miklós, Budapest 1984, 128. szám (Végh János)

114 Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. I, Budapest 1959, 21–28.; Galavics Géza: Későreneszánsz festészet és szobrászat. In: A művészet története Magyarországon, szerk. Aradi Nóra, Budapest 1983, 200–201.

115 Henszlmann Imre: Magyarország csúcsíves stílusú műemlékei II. Budapest 1880, 198.; Gerecz Péter: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. In: Magyarország műemlékei II, szerk. Forster Gyula, Budapest 1906, col. 695.; Magyar Művelődéstörténet III. Szerk. Domanovszky Sándor, Budapest [1941], 660., képe a 108. lap után; Ross, Juliusz: Związeki Słowaczyny i Malopolski w dziedzinie rzeźby nagrobkowej z okresu renesansu i manieryzmu. Folia Historiae Artium 5 (1968) 132–135., 5. kép; Gervers-Molnár Vera: Sárospataki síremlékek. Budapest 1983, 24., 57. kép.

116 Ross, Juliusz: i.m. 140–141., 12, 13, 16, 17. kép; Luxová-Dobesová, Viera: Das Bildnis in der alten Steinplastik in der Slowakei. In: Seminaria Niedzickie II, Kraków 1985, 148., 68. kép

117 Galavics Géza: A magyar királyi udvar és a későreneszánsz képzőművészet. In: Magyar reneszánsz udvari kultúra, szerk. R. Várkonyi Ágnes, Budapest 1987, 237. és köv.

118 Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 220–221, 327–328., 267. kép

119 Balogh Jolán: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár 1943, 251., 170. kép; Entz Géza: A gyulafehérvári székesegyház. Budapest 1958, 168.; Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 219, 298.

120 Dávid László: A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei. Bukarest 1981, 267., 298. kép; Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 222, 339., 284. kép

121 Balogh Jolán: i. m. 198–199, 353., 285. kép

122 Petri Mór: Szilágy vármegye monográfiája IV. Zilah 1902, 531.

123 Dávid László: A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei. Bukarest 1981, 267., 299. kép; Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 221, 340., 275–276. kép

124 Bod, Petrus: Hungarus Tymbaules, s. l. 1764, 64.; Balogh Jolán: i.m. 221, 319–320., 272–274. kép



125 Veress Endre: A Hunyadiak síremlékei és Castaldo. In: Magyarország műemlékei I, szerk. Forster Gyula, Budapest 1905, 98–108., V. tábla; *Entz Géza*: A gyulafehérvári székesegyház. Budapest 1958, 65, 138–140., 148. kép; *Balogh Jolán*: i.m. 220, 302–303., 269. kép

126 Balogh Jolán: i.m. 223, 303–304., 288. kép

127 Fasching, Franciscus: Nova Dacia. Claudiopoli 1743, 55.; *Myškowszky Viktor*: A renaissance kezdete és fejlődése, különös tekintettel hazánk építészeti műemlékeire. Budapest 1881, 42.; *Éber László*: Erdélyi szobrászati emlékek. Művészet 8 (1909) 182.; *Balogh Jolán*: A renaissance építészeti és szobrászati Erdélyben. Magyar Művészet 10 (1934) 148.; *Entz Géza*: A gyulafehérvári székesegyház. Budapest 1958, 65, 140–141., 168., 186. kép; *Bágyuj Lajos*: A gyulafehérvári székesegyház helyreállítása. Korunk 37 (1978) 1039–1040.; *Bágyuj Lajos*: A gyulafehérvári székesegyház restaurálása. Építés. Építészettudomány 15 (1983) 16, 18.; *Balogh Jolán*: i.m. 220, 299–301., 265, 266, és 271. kép

128 János Zsigmond fejedelem és Izabella királynő síremlékeivel több éve foglalkozom rendszeresen, s most csupán eddigi vizsgálódásaim rövid és vázlatos összegzését adom. A végleges eredményt önálló tanulmányban akarom részletesen kifejteni; ugyanott közlöm majd a bizonyító apparátust is.

129 *Myškowszky Viktor*: Bártfa középkori műemlékei I. Budapest 1879, 111–112.; *Divald Kornél*: A bártfai Szent Egyed templom, 5. közlemény. Archaeologiai Értesítő 38 (1918–1919) 69–70., IV. tábla

130 *Gervers-Molnár Vera*: Sárospataki síremlékek. Budapest 1983, 53., 154, 155, 156. kép

131 *Orbán Balázs*: A Székelyföld leírása IV. Pest 1870, 46–48., két metszettel; *Kelemen Lajos*: Nagyteremi Sükösd György síremléke. In: *Kelemen Lajos*: Művészettörténeti tanulmányok I. Kiad. B. Nagy Margit, Bukarest 1977, 173–174, 259., 85. kép

132 *Klaniczay Tibor*: Udvar és társadalom szembenállása Közép-Európában (Az erdélyi udvar a XVI. század végén). In: *Klaniczay Tibor*: Pallas magyar ivadéka. Budapest 1985, 104–105, 123.

133 *Barlay Ö. Szabolcs*: Giovan Battista Mosto gyulafehérvári madrigáljai. Magyar Zene 16 (1975) 173–182. és 17 (1976) 134–160.; *Barlay Ö. Szabolcs*: A Diruta-kutatás mai állása. Magyar Könyvszemle 91 (1975) 334–338.; *Barlay Ö. Szabolcs*: Girolamo Diruta: Il Transilvano – Jelentősége külföldön és Magyarországon. Magyar Zene 19 (1978) 3–24.; valamint: *Benkő András*: Az erdélyi fejedelmi udvar zenei életéről. In: Művelődéstörténeti tanulmányok, szerk. Csetri Elek, Jakó Zsigmond, Tonk Sándor, Bukarest 1979, 94–106.

134 Veress Endre: Báthory István erdélyi fejedelem és lengyel király levelezése. Kolozsvár 1944, II, 7.

135 Rationes curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et Transylvaniae illustrantes (1576–1586). Ed. Veress, Andreas, Budapest 1918, 8, 130, 132, 133.

136 *Balogh Jolán*: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, XVI. század. Budapest 1985, 291.

137 Rationes curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et Transylvaniae illustrantes (1576–1586). Ed. Veress, Andreas, Budapest 1918, 209.

138 Magyar élet Lengyelországban. Gyűjtötte Veress Endre, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár, jelzete: Ms. 478/III, fol. 56r. Egyéb adatok Gengáról: *Balogh Jolán*: Varadinum – Várad vára, Budapest 1983, II. 345–355.

139 *Klaniczay Tibor*: Udvar és társadalom szembenállása Közép-Európában (Az erdélyi udvar a XVI. század végén). In: *Klaniczay Tibor*: Pallas magyar ivadéka, Budapest 1985, 106–112.

140 *Klaniczay Tibor*: i.m. 113–119.

\*\*\* Ehelyütt szeretnék köszönetet mondani a kéziratot olvasó és javító Buzási Enikőnek és Rozsondai Marianne-nak, valamint Puget Zsuzsának, aki krakkói kutatásaimban segített.

## KING STEPHEN BÁTHORY AND THE RENAISSANCE ART IN TRANSYLVANIA (1576–1586)

Little is known of art patronage at the Transylvanian prince's court in the latter half of the 16th century; a greater part of the art works perished in the confusion around the year 1600. There is hardly any documentation about the arts except for architecture. It well exemplifies the situation that a mere four volumes have survived in Hungary of the library and treasury of John Sigismund. We are slightly more familiar with the art patronage of his successor Stephen Báthory as a larger number of art works he had commissioned have come down to us. Architecture is particularly well documented: thanks to the fundamental researches by Jolán Balogh, we have precise knowledge of the construction of the castle of Várad, the Jesuit colleges at Kolozsvár and Gyulafehérvár and other buildings founded by Báthory. His accession to the Polish throne (1576) further enhanced his drive for construction in Transylvania; some excellent military architects (Domenico Ridolfini, Simone Genga) arrived in Transylvania via Poland. The castles and schools directly beneficial for the country indicate the ruler's care for his native land from afar. There was, however, a more personal, familiar aspect to his art patronage as well whose hardly, if at all, known remains have survived in three genres. These pieces also enable us to examine what influences arrived from Poland to make their imprint on Transylvanian late Renaissance art.

1. *Portraiture*. As the sources fail to mention whether any monumental, full-length portrait of Stephen Báthory got to Transylvania from Poland, earlier research took for granted that no portrait of the king came from the Krakow court to Transylvania. The books of accounts, however, inform us of two wax portraits: one was made by Heinrich Walter of Wrocław in 1584 and sent to 12-year-old Zsigmond Báthory, the future prince, to Gyulafehérvár. The other was made by Giulio Ricci, apparently from Como but otherwise unknown, in 1586: it was meant for the young cardinal András Báthory in Rome. The wax portrait (made in 1586 according to the date it bears) preserved at the Museum of Applied Art in Budapest (so far attributed summarily to an unknown German master) was now compared to the luckily recovered receipt. These private portraits could, however

hardly become the source for an iconographic tradition in Transylvania. By the late 17th century a certain scheme of representing king Stephen Báthory had evolved, a combination of the rex armatus topos and some authentic portraits (on coins and engravings). Another type of portraiture (different from the one used in graphic series of ruler portraits) has also survived: the monumental, full-length portrait, still seen in Kolozsvár early this century, showed Báthory as the founder of the Jesuitic Academy in Kolozsvár.

2. *Book-binding*. Forced to flee Transylvania in 1600, Bishop Demeter Náprági took a part of the library of the princely court at Gyulafehérvár with him. This stock of books is still in Győr, at the new seat of the bishop. One can find here the volumes that got from Krakow to Transylvania thanks to Stephen Báthory. The books were printed either in Poland (R. Heidenstein: De bello Moscovitico, Krakow 1584; L. A. Fauntenus: De Christi in terris Ecclesia, Poznan 1584, etc.) or in other European countries (Plato: Opera omnia, Paris 1578; Thesaurus Linguae Latinae, Basel 1578; etc.), but their bindings adorned with the Báthory coat of arms were made in Krakow. The folio-size books are bound in gilded brown leather, those of quarto-size in gilded parchment. Their stamps, rolls and panels are identical, all the bindings having been made in one and the same workshop, which also produced the binding of a Plutarch (in private possession in Warsaw at the beginning of this century) bought by the historiographer of Báthory's court Gianmichele Bruto who had it bound in Krakow upon the king's order in 1580 for András Báthory. Many works turned out by this workshop are preserved today in Krakow's Biblioteka Jagiellońska (nn. 54, 55, 56, 57, 59) including books bound for the University of Krakow and for high dignitaries. The volumes surviving in Hungary permit the assumption that they also worked for the royal court. Apart from the volumes in Győr, some inscribed Heidenstein volumes were also found in Sárospatak (n. 42) and Budapest (n. 44).

3. *Sepulchral monuments*. Prince of Transylvania Kristóf Báthory, the elder brother of Stephen Báthory died in 1581. The king soon had a splendid monument



erected for him in Saint Stephen's Church (then of the Jesuits) in Gyulafehérvár. The monument was made in Gdansk in the workshop of Willem van den Blocke, transported to Gyulafehérvár in pieces and assembled on the spot; the master himself travelled to Transylvania. The monument was ready on 18 June 1584. In 1585 the king had a fine iron fence made around it, also in Gdansk. The monument was a richly adorned wall tomb with the (probably kneeling) figure of Kristóf Báthory. The tomb survived the chaotic years around 1600 only to perish after the incursion of the Tatars in mid-century. Today only its inscription is extant. As long as it was intact, its influence was most significant in the first half of the 17th century: it was the model for the representative sepulchres of Transylvanian princes. After his first wife Zsuzsanna Károlyi's death in 1622, prince Gábor Bethlen wanted to set this monument as the example for a sepulchral monument to have been made by a stonecarver of Eperjes. The planned work, however, was not completed; postery had a tomb made for Gábor Bethlen and Zsuzsanna Károlyi much later in Krakow, in the workshop of Antonio da Castello (1632—1634). This tradi-

tion was continued by the monument of György Rákóczi I [† 1648] made in Sebastiano Sala's workshop, that of Zsigmond Rákóczi [† 1652] and young Ferenc Rákóczi in Bartolommeo Ronchi's workshop (1652—1655), also in Krakow. The architectonic frameworks of all these princely tombs are still extant in the cathedral of Gyulafehérvár, converted into altarpieces.

In 16th century Transylvania, wall tombs were unusual; traditionally, sepulchral monuments were tombs just like all over Hungary. Typically enough, when Stephen Báthory had sepulchral monuments erected in honour of his predecessors in the principality, John Sigismund and Izabella Jagiello (between 1571 and 1576), he insisted on this traditional form (both tombs are in the cathedral of Gyulafehérvár). As the king of Poland, however, he ordered a modern wall tomb from the very master that was working on princely commissions from Königsberg to Uppsala. Kristóf Báthory's monument was to become the prototype of the sepulchral monuments for princes in Transylvania, which were all imported and had no demonstrable impact on the sepulchral art of contemporary Transylvania.



## A MECÉNÁS ESTERHÁZY PÁL

(VÁZLAT EGY PÁLYAKÉPHEZ)

Amikor 275 évvel ezelőtt, 1713-ban Esterházy Pált a kismartoni ferenceseknél halotti prédikáció búcsúztatta, a szónok nemcsak Magyarország nádorától, a birodalom hercegetől, a török elleni harc nagyhírű katonájától búcsúzott, hanem a kiemelkedően jelentős mecénástól is. Hosszasan sorolta, hogy az elhunyt hol épített templomokat és kolostorokat, fölemlítette a Magyarországon, Ausztriában és Stájerországban emelt nagyszámú oltárt, szenteknek állított kőoszlopot és szobrot, szolt a drága templomi berendezésekről, a felékesített kegyképekről, a Mária-tiszteletet ápoló illusztrált könyvekről is.<sup>[1]</sup> Az egyházi szónok, mint szokás volt, csak az egyháznak tett alapításairól szolt, ám az Esterházy Páltól készített világi funkciójú alkotások száma is legalább olyan gazdag, mint az egyháziaké. Esterházy Pál személyiségének igen pozitív vonása vonzódása a művészetekhez, s ezalatt a képi kifejezés iránti érzékenysége éppúgy érthető, mint irodalmi próbálkozásai és zeneszerzői tevékenysége.

A főrangú Esterházy Pál (1635—1713) kora egyik legjelentősebb mecénása volt Magyarországon. Számára, miként kortársai számára is, mecénásnak lenni, a művészetek mecénásának, nem csupán egyéni vonzalmat, valamely művészeti ág vagy műfaj kedvelését jelentette, hanem annak lehetőségét is, hogy a művészet segítségével önmaga és családja társadalmi rangját, előkelőségét és gazdagságát megjelenítse, a külső szemlélő számára is láthatóvá tegye. Ebben az értelemben mecénási tevékenysége — kortársaiéhoz hasonlóan — társadalmi elvárások által sugallt, bizonyos mértékig kötelező erejű gyakorlat is volt. Ezért értékelhető minden mecénási gesztus *szociológiai jelenséggént*, azaz tipikus, egy társadalmi rétegre jellemző magatartásformaként is, tehát képet adhat a megrendelőnek a társadalomban elfoglalt vagy elfoglalni kívánt helyéről is. Ugyanakkor minden mecénási gesztusban oly sok a *személyes* elem, s a mű elkészültét annyszor befolyásolhatják a mecénás egyéni döntései, kezdve a cél kijelölésétől, a műfaj majd a művész megválasztásától, s folytatva a tematika meghatározásán vagy a programkészítésen át egészen addig, hogy a mecénás milyen formát választ a mű funkcióba vételére, hogy az elkészült mű végül is nemcsak esztétikai értékek hordozója lesz, hanem magán viseli a mecénás akaratának, s általa *személyiségének* jegyeit is. Ezért, gazdag mecénási tevékenység esetén, pusztán a mecénási gesztusok összességéből is megrajzolható a mecénás személyisége, annak mással össze nem téveszthető karaktere. S nem csupán állóképben, hanem oly módon, hogy követni és érzékeltetni tudja a mecénás személyiségének belső, a kor kihívásai nyomán bekövetkező változásait is.

Esterházy Pál egyike volt a legtevékenyebb 17. századi magyar főúri mecénásoknak. S a sors és a történelem különös kegye folytán az általa életre hívott művészeti alkotások nagyobb része fenn is maradt. S ez kortársai közül egyedül csak az ő esetében mondható el. Áll, s ma is az Esterházyak kezén van a család predikátumában is szereplő Fraknó vára, hasonlóképpen a kismartoni rezidencia, mindkettő részben eredeti berendezéssel és díszítéssel\*; állnak az általa építtetett legjelentősebb egyházi

épületek, fennmaradt, ha töredékesen is, a család páratlanul gazdag kincstára, s hasonlóképpen az Esterházy Pál által írt könyvek és a tőle készíttetett metszetek is, s megmaradt a hallatlanul gazdag levéltár, amely az Esterházy Pál művészeti pártolásáról szóló adatok bőséges tárházának bizonyult.<sup>[2]</sup>

Ezek ismeretében szeretnénk nyomon követni, hogyan alakult Esterházy Pál mecénási tevékenysége, milyen indítékokból születtek megbízásai, s melyek voltak azok a műalkotások, amelyek vágyait és célkitűzéseit hordozták. Választ keresünk arra is, hogy milyen példákat követett művészeti pártoló gyakorlatában, s arra is, hogy melyek voltak mecénási tevékenységének meghatározó tényezői és az egész életmű-folyamat domináns tendenciái. A vizsgált műalkotásokban *személyiség és művészet-pártolás* összhangját és disszonanciáját keressük, azt, hogy mecénásuk a kor és a politikai események sűrű változásait hogyan élte meg a megbízásából készült művészeti alkotásokon.

Mint ismeretes az Esterházy család tüneményes kiemelkedését Esterházy Pál apjának, Miklós nádornak köszönheti. Kései gyermeke azonban már a nádori udvartartás légkörében nőtt fel. Itt kapta első benyomásait a főúri udvar művészeti igényeiről, itt készült első portréja



1. Esterházy Pál Judit szerepében, 1650. (Bubics — Merényi után)

\* A szerző e helyen mond köszönetet a hg. Esterházy családnak, amely — még 1974-ben — lehetővé tette számára, hogy a fraknói vár műkincseit a helyszínen tanulmányozhassa.





2. Melchior Küsel: A vezekényi csata és a Esterházyak. Benyovsky Mihály tézislappja a nagyszombati egyetemen, 1654. Győr, Xantus János Múzeum



5 éves korában, s itt ahol sorra megfordultak a kor politikai vezéralakjai, formálódott öntudata, felfogása családja jelentőségéről.[3] Mint Zrínyi Miklós, ő is a gráci jezsuitáknál kezdte tanulmányait, s onnan kerül át Nagyszombatba, ahol főszereplője lesz a jezsuita iskoladramáknak, amint ez visszaemlékezései, s az egyik tanára által megfestetett, őt a bibliai Judit szerepében ábrázoló képmása jelzik.[4] (1. kép) Itt ivódik mélyen tudatába az ellenreformáció megingathatatlan hite, amellyel a képzőművészeti kifejezés szinte korlátlan lehetőségeit vallotta, s amely művészettelfogásában mindenekelőtt az utilitás, a hasznosság elvét tartotta szem előtt.

Nagyszombati diákként találkozott először a török veszedelem véres valóságával, amikor 1652 augusztusában hírét vette, hogy bátyja Esterházy László, s három unokatestvére az Esterházy családból elesett a vezekényi csatában. Haláluk mélyen megrázta az akkori Magyarország közvéleményét, s Esterházy Pál is ekkor ismerte meg a magyar főnemesség képtelen helyzetét. Azt ugyanis, hogy ekkor a bécsi udvar és a török porta között hivatalosan béke volt, ám a török — miként a vezekényi csatában is — egyre támadta és pusztította Magyarországot. A török támadásokat azonban megtorolni nem volt szabad, mert az a bécsi udvar leghatározottabb tilalmával találkozott. Kihez legyen tehát hű a kor magyar nemesége? királyához? — de akkor elvész országa, hazájához? — de akkor szembekerül királyával. Ez a képtelen alternatíva feszítette a kor magyar társadalmát, s ebből keltek életre azok a műalkotások, amelyek a művészet eszközeivel is azt sugallták: csak egyetlen válasz létezik, szembeszállni a törökkel. A távoli és közeli múlt példáinak művészi megjelenítésével buzdítottak hősi áldozatvál-

alásra, mint Zrínyi Miklós horvát bán, aki 1651-ben kiadott magyar nyelvű eposzával Szigetvárnál elesett dédapját ünnepelte, vagy a köpcsényi László László, aki 1653-ban Magyar Márs című, szintén magyar nyelvű elbeszélő költeményével a mohácsi csatát idézte fel. Ugyanebben az évben Nádasdy Ferenc sárvári várában a 15 éves háború török—magyar csatáit festette meg, s a középpontba nagyapjának győztes csatáját állította.[5]

A fiatal Esterházy Pál részben ezeken a műveken tapasztalhatta meg, hogy irodalom és képzőművészet miként kapcsolódhat a török elleni harchoz, s egy-egy család ős- és hőskultuszához, részben pedig azokon a metszeteken, amelyek elsőként ünnepelték az Esterházy család török elleni harcát, s e harc hőseit. A két legelső a vezekényi hősök országára szóló nagyszabású temetéséről sógora, Nádasdy Ferenc készítette. Az egyik, amely az erősen hagyományos vitézi temetést ábrázolta, egyetlen sokszorosított grafikai ábrázolása a magyar főrangúak temetésének, a másik pedig a nagyszombati jezsuitáknál állított castrum dolorisról készült, az első fennmaradt magyarországi castrum doloris ábrázolás.[6] Egy másik metszettel a nagyszombati jezsuiták bocsátották útjára az iskolájukból távozó Esterházy Pált 1654-ben. Neki ajánlották diáktársa, Benyovsky Mihály ünnepélyes egyetemi vizsgájához kapcsolódó tézislapját, az augsburgi Melchior Küsell metszetét, amely az Esterházy család hősiességének első átfogó igényű ábrázolása.[7] (2. kép) Hadi trófeák közt 12 Esterházy portré keretezi a vezekényi csata képét, s a jelenet fölött szálló angyalok győzelmi pálmát és babérkoszorút készítenek a hősöknek. Amikor a metszet készült, a 12 Esterházy közül nyolcan már halottak voltak, s mindegyikük harcolt a török ellen.



3. Philipp Jacob Drentwett: A vezekényi dísz, 1654. Iparművészeti Múzeum





4. Abraham Drentwett: Esterházy László lovas szobra, 1654. Egykor Fraknó, (Forchtenstein) vár



Példájuk követésére buzdítja e metszet-kompozíció az életet, s mindenekelőtt Esterházy Pált, aki ugyanez év őszén Batthyány Ádám oldalán harcba is szállt a török ellen. A fraknoi fegyvertárban talán ma is őrzik azt a janicsár puskát, amelyre magyarul írta rá: „Magam nyertem Fehérvárnál első harcomon”. [8]

Részletesebben időztünk Esterházy Pál ifjúkoránál, mert úgy tűnik valójában ekkor formálódott mecénási habitusának az a *belső értékrendszere*, amely végig meghatározta mecénási tevékenységét. Hat évtizeden át a megbízásából készült műalkotásokon mindig katolikus magyar főúrként, az ellenreformáció neveltjeként, családja hírnevének öregbítőjeként, s mindenekelőtt a török elleni harc propagálójaként tűnik fel; s ezt a 17. század közepén kialakult szemléletmódot haláláig megőrzi.

A nagyszombati diákeveket követő évtizedben Esterházy Pál idősebb kortársainak felfogását követi, amikor egyszerre harcol a török ellen és hirdeti műalkotásokkal is a török elleni harc szükségességét és ünnepli hőseit. Az Esterházy család ekkor teremti meg, s különböző típusú műalkotásokkal és gesztusokkal láthatóvá is teszi,



5. Benjamin Block: Esterházy Pál képmása, 1655. Kis-marton (Eisenstadt), Esterházy kastély



6. Esterházy Pál lovasképe, 1665. Rézmetszet. MNM Történelmi Képcsarnok

a maga, *tényeken alapuló mítoszát* a vezekényi csata hősei-ről. Ekkor készülnek az elesettek ravatalképei, halotti címerai és nagyszombati epitáfiumai, megőrzik a temetésen használt halotti zászlókat, megfestetik az ősgaléria számára egészalakos portréikat, a fraknoi kincstárba helyezik Esterházy Lászlónak a csatában viselt pánccsingét, s ugyanez készül Esterházy Pál és Orsolya névbetűivel egy hatalmas, közel egy méter átmérőjű aranyozott ezüst tál és a hozzá tartozó lovasszobor-kanna is. [9] Ez volt Esterházy Pál mecénási tevékenységének első reprezentatív darabja. A tál — amely a II. világháborúban súlyosan megsérült, de ma már helyreállítva újra régi fényében ragyog — s a lovasszobor — amelyet ma már csak fényképről ismerünk. (3–4. kép) A dísztal- és kannapáros, augsburgi művészek, *Philipp Jakob és Abraham Drentwett* alkotása 1654-ből. Közülük Philipp Jakob udvari ötvöse volt Nádasdy Ferencnek, s kétvétenként maga hozta el Augsburgból a magyarországi megbízóknak készített ötvösműveket. A tál a történeti leírásokhoz hűen ábrázolja Esterházy László halálát, míg a kannaszobor, a barokk lovas szobor triumfáló típusának formájára készült. Együttesük az európai ötvösművészet mércéjével mérve is kiemelkedő mű, amelynek az egykorú augsburgi ötvösség történetében is szinte egyedülállóan modern ikonográfiai megoldása volt, hogy Esterházy László alakja a hasonló dísztalakat díszítő ókori hősök, mint például Nagy Sándor vagy Herkules helyére került, azaz Esterházy László is hozzájuk hasonló hősként jelent meg. [10] Miként a vezekényi tál művészeinél, Esterházy Pál Nádasdy Ferenc révén kerülhetett kapcsolatba az arcképfestő *Benjamin Blockkal* is. Ő festi meg 1655-ben Esterházy első igazán reprezentatív arcképét, amelyen az ifjú grófot egészalakosan, jellegzetes magyar viseletben — dolmányban, bő, himzett ujjú magyar ingben, süvegben, kardosan — örökítették meg. Esterházy képmásán az ábrázolt beállítás az európai udvari portré legjobb



hagyományait követi, s innen származik, s válik egy életforma, egy magasabb társadalmi rang kifejezőjévé oldalán a különleges fajtajú, hatalmas vadászkutya szerepeltetése is.[11] (5. kép)

Ez a 20 éves Esterházy Pál — mint arcképe is jelzi — egyenrangú tagja a magyar feudális társadalom vezető rétegének. S nemcsak kitűnő, a török elleni harcot heroizáló műalkotások mecénása volt, hanem 1654-től kezdődően e harc aktív résztvevője is. Zrínyi Miklós oldalán például végigharcolta az 1664-es nagyhirű téli hadjáratot, s megismerte a török elleni harc oly ritka élményét, a hadi sikerek egész sorozatát. Ott volt Kanizsa ostrománál és a szentgotthárdi csata körüli harcokban is, s joggal érezhette magát sorsfordító események tanújának és résztvevőjének. Ezért — kortársai közül egyedül — arra is vállalkozott, hogy megírja a hadi események krónikáját. Művét talán külföldi közönségnek is szánta, mert latinul írta meg. Címét — *Mars Hungaricus* — azonban Liszti László magyar elbeszélő költeményéből vette át, a szöveghez pedig maga készített rajzos illusztrációkat, köztük a török fővezér sátrának rajzát.[12] Készítettetett önmagáról egy rézmetszetet is, amely példaképének, az Európa-szerte metszetekkel ünnepelt Zrínyi Miklósnak hasonló típusú ábrázolásait követi. Esterházy Pál kivont karddal vágat 1665-ből való lovasképmásán, mögötte a távolban azok a dél-dunántúli várak láthatók, amelyek elfoglalásában, ostromában részt vett. (6. kép) Így ezzel a metszettel önmaga dicsőségét hirdette, s bizonyosan úgy érezte,

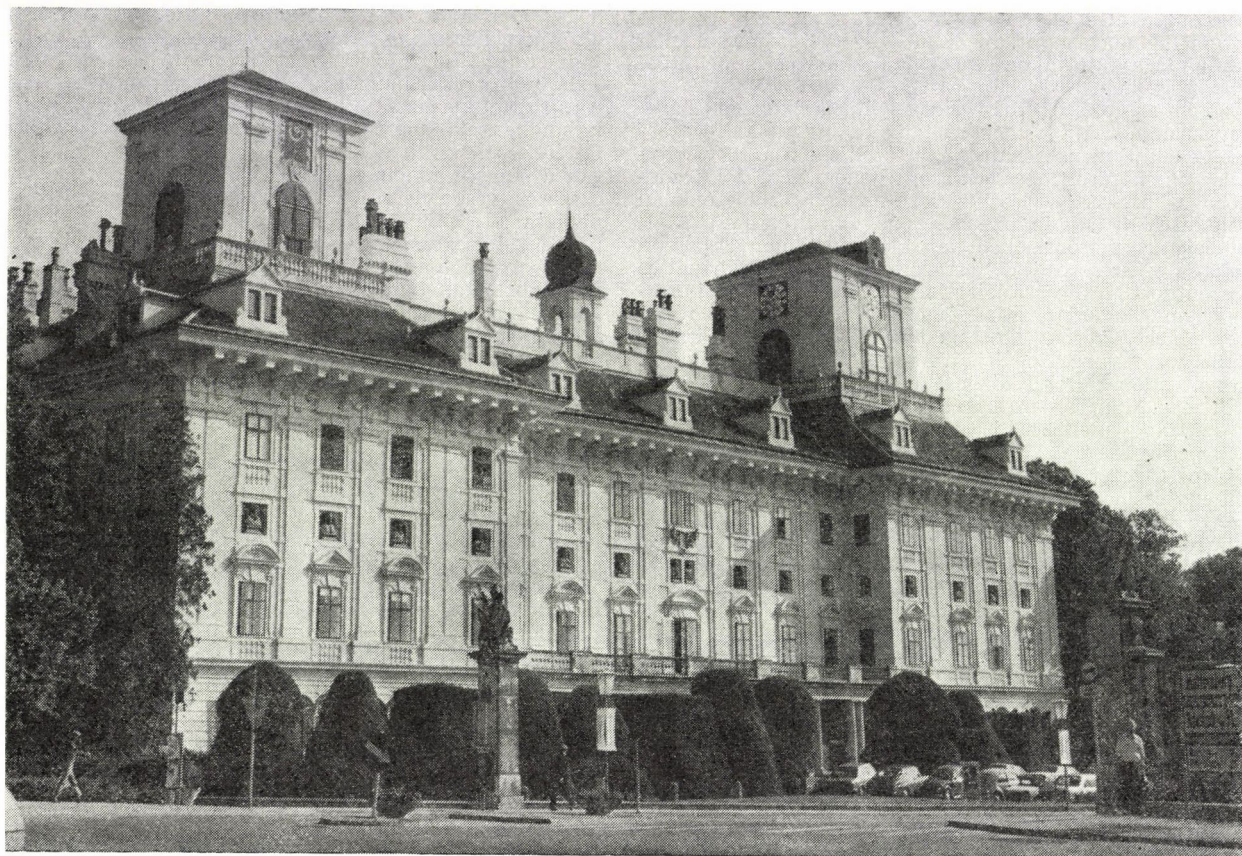
hogy ő is méltó lett a jezsuiták tézislapján ábrázolt, a törökkel harcoló Esterházyak példájához.[13] Esterházy Pál *Mars Hungaricus*-át végül is nem jelentette meg. Talán mert írása hangot adott a császári tábornokokkal — s rajtuk keresztül a bécsi udvarral — szembeni kritikájának, s talán mert ott érezhető benne az a vasvári béke feltételeivel szemben érzett elégedetlenség is, amely azután a magyar főnemesség nem egy tagját a Wesselényi összeesküvésbe vitte. Esterházy Pál azonban ezen az úton nem tartott velük, élete végéig tántoríthatatlan királyhűség jellemezte.

Őt az 1660-as években nemcsak a törökelleni harc foglalkoztatta, hanem a kismartoni rezidenciának az Esterházy család rangjához méltó kiépítése is. A 17. századi magyar főnemesség hatalmas bástyákkal körülvett, vastag falakkal megépített várakban lakott, ahol az új művészet, a barokk, inkább csak a belső terek, dísztermek, kápolnák, Sala terrenák reprezentatív kiképzésében jelenhetett meg. A külsőt a komor kőfalak látványa uralta, amelyet nemigen tudott feloldani egy-egy díszesebb kapu látványa sem. Ilyen volt például a fraknói vár is. (7. kép) Esterházy Pál Kismartonban egy középkori várkastélyt építtet át úgy, hogy felhasználva annak falait egy ablakokkal sűrűn áttört, lapos falpillérekkel és párkányokkal, valamint épületplasztikával igen gazdagon tagolt homlokzatú épületet alakított ki. (8. kép) Tömege egy négy saroktornyos várkastélyé, ám egész felépítése, „kifelé fordulása”, a barokk stílus teljes vállalásáról



7. Fraknó (Forchtenstein), vár





8. Kismarton (Eisenstadt), Esterházy kastély



9. Hans Matthias Mayr: Esterházy Miklós és Pál mellszobra, 1667. Kismarton (Eisenstadt), Esterházy kastély, homlokzat





10. Kismarton (Eisenstadt), díszterem az Esterházy kastélyban

tanúskodik. Ez lett az akkori Magyarország első barokk kastélya. Tudatosan nem úgy építették, hogy egy ostromnak ellenálljon. S ebben a mecénási gesztusban van egy hallatlanul erős optimizmus, hogy erre nem is lesz szükség, másrészt ott van az igénye annak is, hogy olyan művészi példaképekkel kerüljön egy sorba, mint a bécsi Burg Lipót-szárnnya, az Abensberg-Traun kastély Petronellben vagy a Rottal kastély Holešovban. Valamennyit *Philiberto Lucchese* császári építész tervezte, s az ő tervezői közreműködését, iniciátor szerepét tételezi fel a kutatás a kismartoni Esterházy-kastély kora barokk átépítésénél is. Úgy tűnik, *Carlo Martino Carlone* inkább csak *Lucchese* terveinek adaptálója, esetleg kivitelezője volt, de később ezt a munkát is másoknak adta át. *Lucchese* dolgozott más magyarországi arisztokraták, így a Batthyányiak és a Pálffyak számára is, de váraiknak inkább csak belső tereit díszítette.[14]

Esterházy Pál tehát a saját útját járta, amikor kismartoni kastélya külső homlokzatát a legújabb stílusfelfogás szellemében készítette el. Ám döntése nem pusztán másolása mintaképeinek, mert ugyanazokat a formai

megoldásokat választva, vagy ugyanazokat a művészeket foglalkoztatva is saját, önálló arculatú mecénásnak bizonyult. Két példa említhető erre a kismartoni kastély díszítéséből. *Lucchese* homlokzattagolási rendszerében, Petronellben és Kismartonban is, fontos szerepe van az első emelet fölötti hőseket ábrázoló falmezőknek. A megoldás az itáliai képzőművészetből származik, s ezeken a helyeken — miként Petronellben is — mindig ókori királyok és hősök szerepeltek. Kismartonban azonban Esterházy Pál helyükre a honfoglaló magyar vezérek mellszobrait állította, *Hans Matthias Mayr* 1667-ből származó alkotásait.[15] Sőt a sorba önmaga és apja képmását is beillesztette, jelezve, hogy magát és családját ezektől a dicső ősöktől származtatja. (9. kép) Ez volt a magyar nemesi öntudat alapeszméje, s ezt Esterházy Pál, az ellenreformáció neveltje, még egy Mária-képpel is kiegészítette. Az őt és apját ábrázoló mellszobor fölötti, angyaloktól tartott képkeret ugyanis — egykor — Szűz Mária képét hordozta, amelyet Esterházy nemcsak itt, hanem valamennyi jelentősebb világi épületének bejárata fölött is elhelyezett. A nagyhölgy (Grosshöflein) udvar-





11. *Carpofo Tencala: Részlet a kismartoni Esterházy kastély dísztermének mennyezetképéből*

ház és a bécsi Esterházy palota udvari kapuja fölött Mária képe ma is ott látható.

A másik példa a kismartoni díszterem (10. kép) mennyezetfreskójáé, amelyet a Lucchese tervezte épületeken máshol is foglalkoztatott *Carpofo Tencala* készített. A három önálló tematikai részletből felépített falképegyüttesben Ámor és Pszihé története, a középmező kereteit összefogó címerek tanúsága szerint, az Esterházyak okosan kötött 17. századi házasságait dicsőíti. Ez gyakori témaköre volt a reneszánsz és barokk művészetnek, ugyanúgy, ahogy a kismartoni falképtematika második rétegének, a Hesperidák aranyalmájának története is, amely Tencala más művein, például a trautenfelsi kastélyban is feltűnik. A harmadik tematikai réteg azonban jellegzetes módon ismét speciálisan magyar, nemzeti programot hordoz. Magyarország egykori nagyságát allegorikus nőalakok sorával idézték fel, akik a hajdan, a török megszállás előtt birtokolt országrészeket, tartományokat jelképezték.[16] (11. kép) Általuk idézte fel Esterházy Pál képileg is azt a múltban és a 17. századi magyar főnemesség vágyaiban létező hatalmas Magyarországot, amelynek visszaállítását a török kiűzésével remélték, s amelyet a magyar királyként uralkodó Habsburgok elé is célul tűztek ki.

Amikor Esterházy Pál 1672-ben úgy érezte, hogy a kismartoni kastély kiépítését és díszítését befejezte, s erről egy építési feliratot is elhelyezett a kastélyudvarban, akkor azt is jelezte, hogy egy évtized alatt elkészült a 17. századi magyar főnemesség legnagyobb szabású barokk épülete. Az 1670-es évek magyar főnemessége azonban messze nem volt azonos az 1660-as évekbeli önmagával. A bécsi udvar politikájával elégedetlen magyar nemesség egy részét ugyanis sérelmi politikája a Wesselényi-összeesküvésbe vitte, ám a kemény megtorlás szinte az egész magyar nemességet érintette. Nádasdy Ferenc és Zrínyi Péter lefejezésével, s hatalmas birtokaik, kincseik elkobzásával két, a legjelentősebbek közé tartozó barokk főnemesi udvar szűnt meg Magyarországon, s a gyanúsítások és a vizsgálatok légköre, a kormányzói rendszer kialakítása és gyakorlata, azaz a hagyományos magyar nemesi rendi struktúra felszámolása, alapjaiban ingatta

meg a magyar nemesség korábban oly eleven politikai kezdeményezőkészségét. S ez kihatott e társadalmi osztály, különösen legfelsőbb rétege, a főnemesség egész habitusára, beleértve mecénási tevékenységét is. Mindez áll azokra is, akik a Habsburgok oldalán állva fegyveresen is részt vettek az összeesküvés felszámolásában, mint például Esterházy Pál.

Ez is az oka annak, hogy a következő két évtizedben Magyarország alapproblémája, a török elleni harc hátterébe szorul Esterházy Pál mecénási tevékenységében, amelyet inkább egyfajta befelőlfordulás jellemez. Főként az *Esterházy család* dicsősége, múltja és gazdagsága, saját egyéni pályafutásának és társadalmi rangemelkedésének mérföldkövei hívnak életre újabb és újabb műalkotásokat. Úgy tűnik Esterházy Pál számára megnő a sokszorosított grafika jelentősége, s az életmű egy-egy jelentős szakaszán, fordulópontjain gyakran bízza mondanivalóját erre a nem feltétlenül mindig látványos, de hatását tekintve páratlan lehetőségeket kínáló műfajra.

Ilyen az 1670 táján készített hatalmas Esterházy családfametszet is. (12. kép) Megszületésében szerepet játszhatott, hogy a frissen kiemelkedett Esterházy család nem mutathatott föl olyan, több generációval korábbi kiválóságokat, főrangú tisztségviselőket, mint például a Zrínyiek, Nádasdyak, Forgáchok, és akadtak olyan főrangúak is, mint például a Thurzók, akik Esterházy Miklóssal ezt éreztették is. A dicső ősöknek azonban igen fontos szerepe volt a magyar nemesi tudatban, mert a magyar nemesi kiváltságokat a magyar nemesség szívében eredeztette ősei kiváltságától, mint az uralkodó kegyétől. Ez a rendi nemesi függetlenség gondolatának egyik alappillére volt. Ezért teljesen általános volt, hogy nem ismervén a valóságos, nemegyszer nem kevésbé fényes múltat, ügyes genealógusok vagy maga a család konstruált a távoli múltból dicső őseket. Már a kismartoni kastélyhomlokzat magyar vezéralakjainak és az Esterházy mellszobroknak párhuzamba állítása is érintkezett az őskeresés gondolatával, amelynek következetes végigvitelével el lehetett jutni a hun-magyar rokonság teóriájának segítségével Attila hun királyig, s onnan egészen az első emberig, Ádámgig. Ennek a gondolatnak adott







képi formát Esterházy Pál udvari festője, amikor 1670 táján a fraknoi vár számára egy nagyméretű olajképet festett az Esterházyak családfájáról. A festményről Esterházy egy Bécsben működő augsburgi rézmetszővel, *Tobias Sattlerrel* hamarosan egy nagy rézmetszetet készített. Mindkét kompozíción az előtérben fekvő Ádámtól nemcsak az Esterházyak ágas-bogas családfája terjed szét, hanem a család gazdagságának jeleként sorra feltűnnek az Esterházyak által birtokolt legjelentősebb várak látképei, Fraknótól Kismartonon át Galántáig és Lakompaktól Csesznekig.[17]

E várábrázolások közül a legjelentősebbek szinte mindegyike eredeti rajzok alapján készült, s topográfiai-lag hűen ábrázolja az adott várat vagy kastélyt. Fel kell tehát tételeznünk, hogy Esterházy Pál már ekkor foglalkozhatott egy *magyarországi látképes topográfia* tervével. A példák a közeli szomszédságból előtte álltak, hiszen *Georg Mattheus Vischer* már 1672-ben megjelentette *Niederösterreich*, 1674-ben *Oberösterreich*, s 1681-re pedig *Steyermárk* látképes topográfiáját, s hasonlóképpen *Johann Valvasor* is 1679-ben *Karintiát*ét.[18] Az 1680-as évektől e topográfiák formai megoldásaihoz hasonló, s egy lapon két látképet bemutató metszetek készültek magyarországi, zömében a mai Burgenlandban található várakról, kastélyokról és udvarházakról, amelyeket főképp *Matthias Greischer* neve alatt leggyakrabban a burgenlandi helytörténetírás közöl. (13. kép) Egy eddig ismeretlen levéltári forrás nyomán arra is fény derült, hogy e metszeteket valóban egy tervezett „*Topographia Regni Hungariae*” darabjainak szánták. Esterházy Pál ugyanis 1680 decemberében szerződést kötött rézbemetszésükre Bécsben, de nem *Matthias Greischerrel*, hanem *Jakob Hoffmannal*. [20] Az ő rendelkezésére bocsátotta a metszetelőképül szolgáló rajzokat, s végül 36 lapon 51 helység ábrázolása, az Esterházy birtokok látképei el is készültek, de maradtak fenn további előkészítő rajzok is.

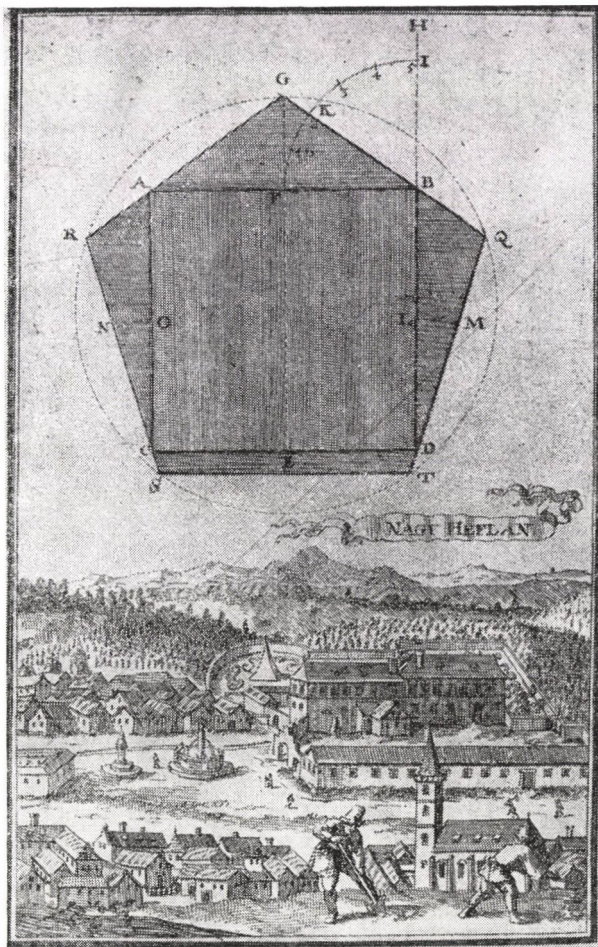
A sorozat története meglehetősen bonyolult és szerteágazó. Nyomon követésére leginkább talán egy fakszimilekiadás nyújtana alkalmat, amelynek során művészettörténeti, ikonográfiai és történeti módszerekkel rekonstruálni lehetne a sorozatot. Tudjuk, hogy *Jakob Hoffmann* után, később, a többi ausztriai *Topographia* készítésében is közreműködő *Matthias Greischer* is bekapcsolódott a metszési munkálatokba. Feltételezzük, hogy a sorozat végül is azért maradt torzó, mert közben már készült, s 1686-ban meg is jelent *Burckhard von Birkenstein* „*Ertz-Herzogliche Handgriffe Dess Zirkels und Linials*” című könyve, amely magyarországi vár, város és erődítmény ábrázolásaival gyakorlatilag egy, zsánerjelenetekkel kísért, Magyarország-topográfiának tekinthető.[21] S mivel *Birkenstein* könyvének metszője, *Justus van der Nypoort*, számos metszetnél előképül használta az Esterházy Pál által tervezett *Topographia* látképeit — itt például *Nagyhöflány* látképét említjük (14. kép) —, bizonyos, hogy ez valamilyen módon Esterházy Pál hozzájárulásával történik. Esterházy kezdeményezése tehát, noha végül is töredék maradt, mégis nagy jelentőségű, mert egyedül, kiadói háttér és gyakorlat nélkül is megkísérelte, hogy az osztrák tartományok mintájára Magyarországon is látképes topográfiát adjon ki. Hazai kezdeményezésre később sem születik hasonló típusú átfogó mű, s a 19. századi Magyarországon is csak kisebb területi egységekről tesznek közzé látképsorozatok.

Esterházy e mecénási gesztusával is országos látóterű magyar főúrként jelenik meg. S amikor 1681-ben a soproni országgyűlésen *Magyarország nádorává* választják, közjogi méltóságként, politikusként ez lesz kötelessége is.[22] Azt, hogy az ország legmagasabb méltóságává emelkedett, Esterházy Pál jellegzetes, később is visszatérő módon ünnepli meg. Amely szentnek a napján kapta meg a magasabb címet vagy rangot, annak kőoszlopra állított szobrát emeltet. Szent Antal napján választották



13. Nagyhöflány (Grosshöflein) látképe, 1680-as évek. Rézmetszet, MNM Történelmi Képcsarnok





14 Justus van der Nypoort: Nagyőflány (Grosshöflein) látképe, 1686. Rézkarc, rézmetszet

nádorrá, s alig egy hónap múlva már megbízást adott a fraknói vár elé felállítandó Szent Antal-oszlopra Sebastian Rauschmayer kismartoni kőfaragónak. S amikor a következő évben, 1682-ben az aranygyapjas rendet Szent Mátyás napján kapja meg, ugyanez a kőfaragó a fraknói vár elé egy, ma is álló, Szent Mátyás-szobrot farag megbízásából.[23] (15. kép)

Esterházy Pál számára a nádori cím elnyerése egyúttal önigazolás is lehetett. Bizonyítéka annak, hogy eddigi életpályáján helyes irányt követett, s hogy uralkodója és osztálya bizalmát egyként birtokolja. Hasonlóképpen önigazolás és további program volt számára az a rézmetszet is, amelyet udvari festője, Veit Kissler rajzai nyomán 1682-ben udvari rézmetszője Johann Jakob Hoffmann készített. Ezen Esterházy Pál haditetteit 12–13 jelenetben örökítették meg, ám a két rézlemezről készült kompozíciónak csak az alsó fele maradt meg a fraknói várban őrzött rézdúccon.[24] (16. kép) Itt főként Esterházy Pál török elleni harcának emlékezetes csatái szerepeltek, de a sor kiegészült azokkal a várostromokkal, amelyekben Esterházy a Wesselényi-összeesküvés felszámolásakor vett részt. Az ajánlásban Esterházy Pál tetteit felajánlják „az égiekért, a hazáért, a királyért, a keresztény világnak”, jelezvén e rézmetszet mecénásának tág horizontját. Am ekkortájt nemcsak e rézmetszet tematikájának középpontjába került a török elleni harc, hanem Esterházy Pál életének is meghatározó eseménye lett. A következő évben, 1683-ban, mikor a török Bécs ellen vonult, Esterházy Pálnak el kellett menekülnie Magyarországról, mert nem akart a töröknek behódolni.

Részt vett Bécs felmentésében, ahol meg is sebesült, s amikor 1684-ben, 8 évtized után újra Budát ostromolják, a magyar csapatok élén ő is Buda alá vonult.

Magyarország nagyobb része azonban ekkor még a töröktől támogatott Thököly oldalán állt, s Európában az terjedt el, hogy „Magyarország a kereszténység ellen-



15. Sebastian Rauschmayer: Szent Mátyás szobra, 1682. Fraknó (Forchtenstein), vár





16. Veith Kissler—Johann Jacob Hoffmann: Esterházy Pál haditettei, 1682. Rézmetszet, Bécs, Graphische Versuchsanstalt

sége". Valójában az ország csupán megosztott volt, s Esterházy Pál nádor I. Lipóthoz küldött felterjesztéseiben mindegyre azt kéri, hogy Magyarországot is vonják be a török elleni háborúba. Magyarország végül is nem lett tagja az 1684 tavaszán alakult törökellenes szövetségnek, a Szent Ligának, Esterházy Pál azonban, két évtizedes szünet után, újra harcba száll, s döntése is jelzi, hogy Magyarország részt kér a török elleni háborúból. Ugyanezt szeretné hirdetni egy rézmetszettel, *Matthias Greischer* alkotásával is, amelynek témája a kép latin felirata szerint „A fővezér Ibrahim basa zászlója, amelyet Ercsi vára alatt az 1684. július 23-án megvívott dicsőséges csatában a magyarok Esterházy Pálnak, Magyarország nagyságos nádorának vezetésével a felséges Lotharingiai Károly vezérrel szövetségben . . . megszereztek, és amelyet XI. Ince pápának . . . ugyanebben az évben följajánlottak.” Esterházy Sobieski gesztusát követte, aki a Bécs alatt zsákmányolt nagyvezéri zászlót az előző évben küldte el a pápának. Metszet is készült akkor a nagyvezér zászlajáról, s a metszeten felirat tudósított az ajándékozás tényéről; hasonlóképpen miként az Esterházy Pál által készítettet, s a fraknoi várban máig fennmaradt rézdúcon is.[25] Szövetséges státust, sikeres magyar részvételt hirdet tehát műalkotással a lengyel király példája nyomán Magyarország nádora, akiben azonban az 1684-es sikertelen budai ostrom végére annyi, a szövetségesek részéről a magyar csapatokat, s személyesen őt ért sérelem halmozódott fel, hogy noha fiatal kora óta a törökellenes harcot hirdette és kívánta, többé nem vett részt személyesen a török háborúban.[26] 1686-ban Budát, miként a következő évtizedben nagyjából egész Magyarországot is, nélküle szabadították fel.

Budának, a hajdani fővárosnak felszabadításával Magyarország másfél évszázados reménye teljesedett be, s 1687 novemberében a pozsonyi országgyűlésen a magyar nemesség hálából lemondott az Aranybulla foglalt fegyveres ellenállási jogáról, amelyet a Habsburg-ház már korábban is sérelmezett, s kimondta a Habsburg-ház

fiúi ágának örökösödését is. Az év decemberében pedig magyar királlyá koronázták, még apja életében, a gyermek I. Józsefet. Esterházy Pálnak, mint Magyarország nádorának, meghatározóan fontos szerepe volt abban, hogy a magyar nemesség megtette ezeket a politikai engedményeket. Ezzel függött össze, hogy december 8-án, a királykoronázás előtti napon, Esterházy Pál az uralkodótól megkapta azt a címet, amelyre oly régóta vágyott, a német-római szent birodalom hercegi címét. S másnap, Széchenyi György esztergomi érsekkel együtt a pozsonyi Szent Márton templomban ő tette a magyar koronát I. József fejére. Ekkor ért Esterházy Pál egyéni és politikai sikereinek tetőpontjára. S a megbízásából akkortájt készült műalkotások érzékenyen követik a mecénás életének újabb jelentős állomásait. Általuk jelzi Esterházy Pál önmaga és a külvilág felé is örömet, s bennük újraélt mások számára is átéltetővé teszi politikai és társadalmi sikereit. A birodalmi hercegi cím megszerzését, amelynek külső jele lesz az Esterházy címer felett a „hercegi kalap” hagyományos módon is megünnepli, amikor Szűz Máriának szobrát emeltet, mert december 8-án, az ő napján kapta meg a hercegi címet. A szobor, amely csak 1694-re készült el, ma is áll a fraknoi vár előtt.[27] (17. kép) Esterházy azonban valószínűleg még 1687-ben, egy másik, különleges műalkotás elkészítésére is megbízást adott. Olyan műre, amely páratlanul áll a magyar, s ritka különlegességnek számít az európai barokk művészetben. Egy több mint másfél méteres, hatalmas elefántagylarat díszített számára *Bernhard Strauss*, az augsburgi ötvös és elefántcsontfaragó mester.[28] (18. kép) Az agyaron, miként egy miniatűr diadaloszlopon, spirálisan körbefutó mezőben a barokk kor legkedveltebb antik irodalmi alkotásának, Ovidius *Metamorphoses*-ének jelenetei tűnnek fel 33 reliefen, s szolgálnak valamilyen módon mitológiai párhuzamként is ahhoz a „változáshoz”, amely Esterházy Pál rangemelkedésével következett be. Az ovidiusi jelenetsor alulról halad felfelé, s amikor eljut az elefántagylar csúcsához, előbb átvált egy Esterházy Pál





17. Fraknó (Forchtenstein), Mária oszlop, 1694

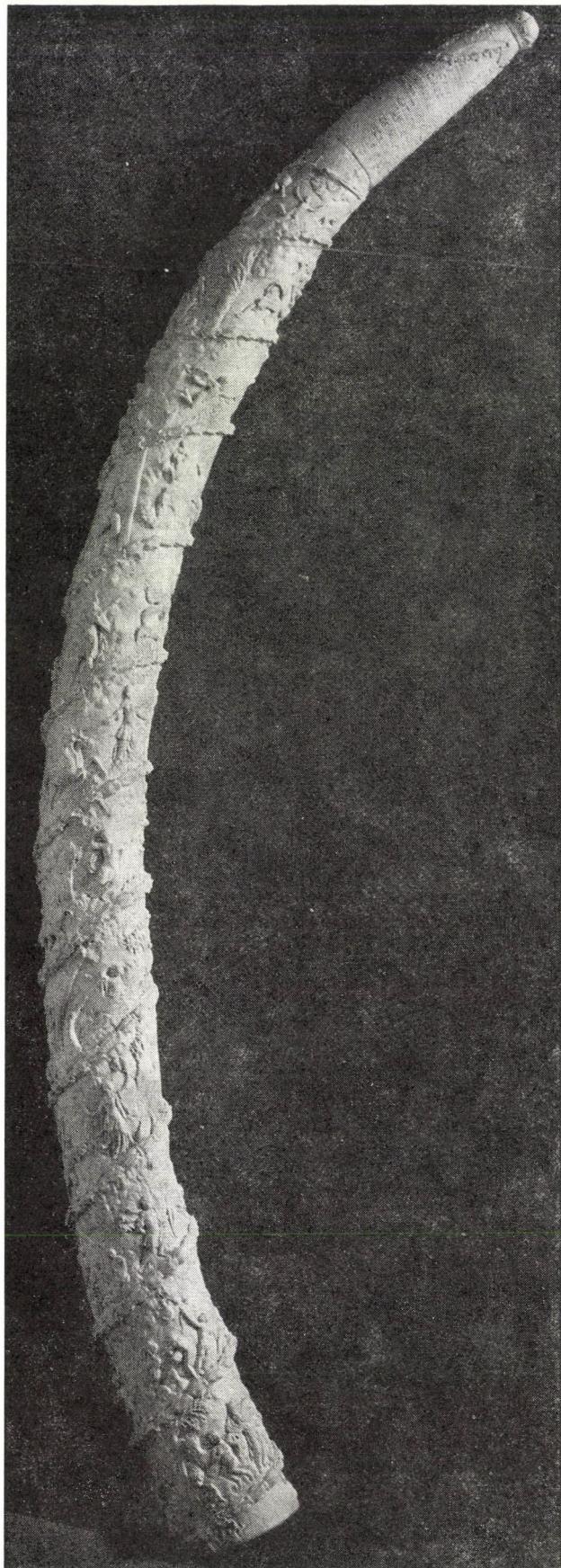
címereit felsoroló felíratát, amelynek élén a hercegi cím áll, s ezután az aranygyapjas rend jelvényével és láncával keretezett Esterházy-címer következik. Az agyar végére az Esterházy-címert koronázó hercegi kalap került, s mintegy az európai iparművészet egyik központjához, Augsburghoz fordult, mint három évtizeddel korábban a vezekényi tál esetében is. Akkor Nádasdy Ferenc segítségével talált rá a művészre, s az eredeti tematikai megoldásra, most maga választott művészt és képi kifejezési formát mondanivalójához.

Hasonlóképpen Nádasdy Ferencet követi egy másik általa készítettett műalkotással, az I. József 1687-es pozsonyi koronázási ünnepségeit ábrázoló rézmetszettel is. A Nádasdy-hagyatékban összeírt részletek között ugyanis a vezekényi hősök temetésének metszetei mellett, egy I. Lipót 1655-ös koronázási menetéről készült rézdúcot is említenek. Tehát, ahogy az országbíró Nádasdy Ferenc 1655-ben maga készítettett rézmetszetet Lipót magyar királlyá koronázásáról, ugyanúgy tett Esterházy Pál nádor is három évtized múltán Lipót fiának koronázásakor.<sup>[29]</sup> Az eddig ismeretlen lap művészei a nádor udvari rézmetszője, a bécsi *Johann Jakob Hoffmann* és a magyarországi vár- és zsánerábrázolásairól ismert németalföldi művész, *Justus van der Nypoort* voltak. Tíz gazdagon részletezett jelenetben és egy allegorikus kompozícióban mutatták be a pozsonyi koronázást, köztük azt a jelenetet, ahol Esterházy Pál az esztergomi érsekkel a király fejére illeszti a koronát. (20. kép)

Az 1687-es esztendő vége azonban a bécsi udvar és a magyar rendiség közel egy évszázados vetélkedésében túlságosan rövid idillnek bizonyult. A felszabadított Magyarország politikai, társadalmi és gazdasági berendezéséről ugyanis meglehetősen eltérő nézeteket vallottak, s ezek a Kollonics-féle *Einrichtungswerk* vitája kapcsán élesen a felszínre is kerültek. A Habsburg-hű magyar rendiség Esterházy Pállal az élen egy korszerűsített, de erősen rendi alapokon álló társadalmi berendezkedést akart, szemben a bécsi udvarral, amely abszolutista célok elérésére törekedett. A megvalósításban a nagyobb politikai erővel rendelkező bécsi udvar vitte keresztül álláspontját, s a magyar rendiség képviselői, így Esterházy Pál is, politikailag háttérbe szorultak.<sup>[30]</sup> A 17. század végére a nádori hivatal és vele Esterházy Pál politikai súlya már oly alacsonyra süllyedt, mint kevésszer e tisztség történetében. S amikor a 18. század elején a bécsi udvar által kialakított politikai rendszert a Rákóczi-szabadságharc fegyverrel igyekezett megváltoztatni, Esterházy Pál politikai jószolgálataira már sem az udvar, sem a szabadságharc oldaláról nem tartottak igényt.

Mindez kihatott a nádor kései művészetpártolásának gyakorlatára is. Esterházy Pál e folyamat kezdetén még tett egy kísérletet, hogy képzőművészeti alkotással voksoljon a politikai küzdelemben. Ezért készítteti el 1691-ben a fraknói vár udvarába saját *lovasszobrárt Martin Filser* kismartoni kőfaragóval. (21. kép) A szabadonálló lovasszobor az európai barokk művészetben királyok és fejedelmek rangjelző és reprezentáló monumentuma volt. Ám a 17. század második felében ez a Habsburg birodalom területén oly ritka jelenség, hogy magának Lipót császárnak is csak alkalmi lovasszobrairól tudunk. A fraknói lovasszobor talapzata X. Károly Gusztáv svéd uralkodó lovasszobrának metszetét követi, s a megláncolt rabzolgák Esterházy Pál lábai alatt bizonyos, hogy a legyőzött törököket jelképezik. Az igazán XIV. Lajos szobraival népszerűvé vált ágaskodó lovasszobor-típus a kismartoni kőfaragó darabos és nehézkes formáival is hűségese szólója annak a politikai törekvésnek, amellyel Esterházy a nádori tisztség hatáskörét erősen bővíteni, mintegy helytartói jogkörre szélesíteni kívánta, s amelyet a vármegyei felterjesztések őt „vice-rex”-ként tisztelő titulusa is kifejezhet. Ezért kívánt az európai uralkodókhoz, fejedelmekhez hasonló szerepkörben megjelenni, s mecénási érzékenységének, művészi tájékozottságának kitűnő bizonyítéka, hogy pontosan rátalált arra a művészi for-

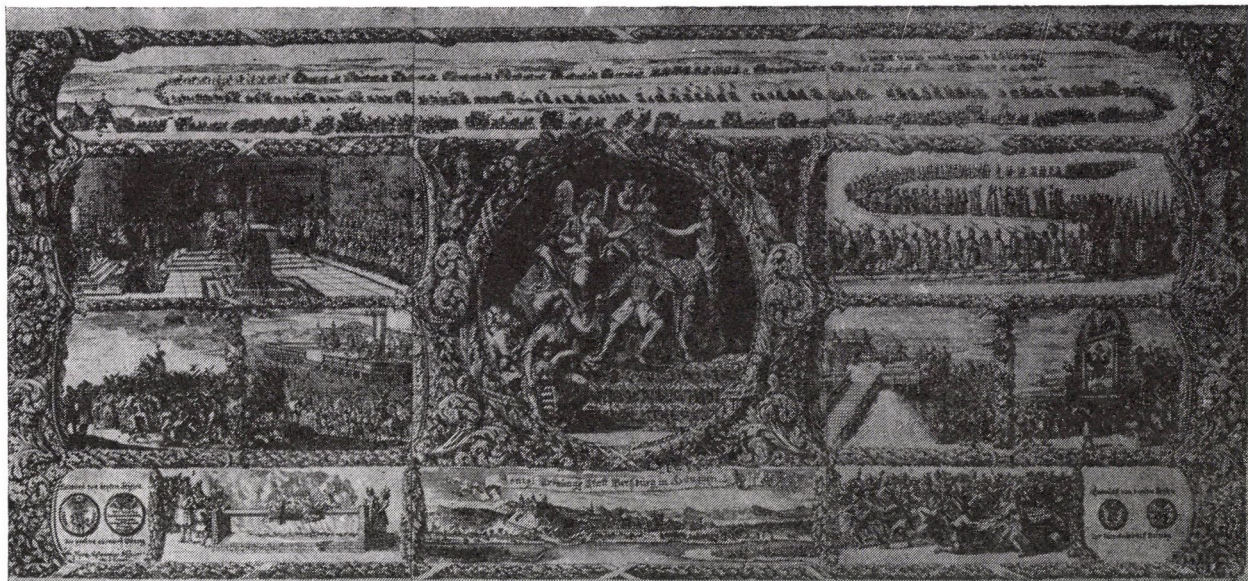




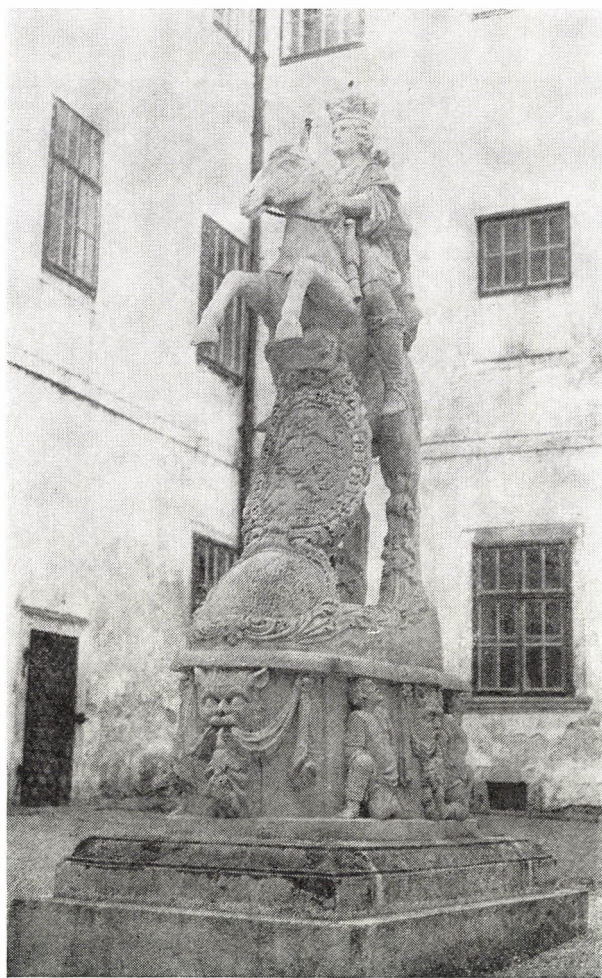
19. J. B. Strauss: Részlet az elefántagyból az Esterházy címerrel, 1688 körül. Iparművészeti Múzeum

18. Johann Bernhard Strauss: Elefántagyar Ovidius Metamorphosesének jeleneteivel, 1688 körül. Iparművészeti Múzeum





20. Justus van der Nypoort—Jacob Hoffmann: I. József magyar király koronázása, 1687. Rézmetszet, Bécs, Graphische Versuchsanstalt



21. Martin Filser: Esterházy Pál lovas szobra, 1691. Fraknó (Forchtenstein), vár



mára, amely ezt a célkitűzését a leghatásosabban megjeleníti.[31]

Polytatásra, hasonló mélységű mecénási gesztusra azonban Esterházy Pál további pályája során nem akadunk, Esterházy a korábbi nagyon aktív politikától visszahúzódni látszik, ez azonban mecénási tevékenységének intenzitásán nem érződik. Sőt. Talán életének egyetlen szakaszában sem készül annyi műalkotás megbízásából, mint az utolsó két, két és fél évtizedben. Csak éppen e mecénási gesztusokból kirajzolódó személyiség más, mint a korábbi évtizedeké. Ugyanis szinte nyoma sincs az ország egészét érintő, mecénásként is a politikus nádort mutató műalkotásoknak. Sokkal inkább az ellenreformáció nevelte katolikus főúr s a családja hírének-nevének dicsőségén munkálkodó arisztokrata tűnik elő e művek mögül. Egyéniségének ezek az összetevői korábbi mecénási gyakorlatában is jelen voltak, csak nem ilyen kizárólagos érvénnyel. Hihetetlenül gazdag és látványos ekkor a katolikus főúr írói és mecénási aktivitása. 1690 és 1711 között kilenc könyve jelent meg, némelyik több kiadásban is, s csaknem mindegyikkel Szűz Mária tiszteletét kívánta növelni. Közük van nagyszabású egyház-zene műve a Harmonia Caelestis is, amelynek darabjait ekkor készítette elő kiadásra, s a kották rézmetszeteit *Jakob Hoffmann* és *Johann Jakob Hermundt* bécsi rézmetszőkkel 1701–1711 között készítette el.[32] Erre az időszakra esik számos nagy pompával szervezett máriacelli zarándoklata is. 1689-ben helyezte el a máriacelli kegytemplomban azt a nagyméretű fogadalmi képet, amelyen feleségével, Thököly Évával együtt térdel, Kismarton és Fraknólátkepeivel a háttérben Mária kegyszobra elé, hálát adva, hogy várait a török veszedelemtől megoltalmazta. (22. kép) A következő évben, 1690-ben új oltárt emel a mária-

celli kegyszobornak, s erről és az egész kegykápolnáról rézmetszetet is készített. Máriacell ekkor már jó ideje a Habsburg birodalom legjelentősebb búcsújáróhelye, s Nagy Lajos király adománya és pártfogása óta magyar nemzeti zarándokhely is. Így, ha a kultusz középpontjában álló Madonna-szobornak Magyarország nádora emel új oltárt, akkor — úgy tűnik — hogy ezzel, mint az ország legmagasabb közjogi méltósága (*a vice-rex*), Nagy Lajos király nyomába kívánt lépni, s az ő gesztusát kívánta megismételni. Ennek adott további hangsúlyt az — eddig ismeretlen — rézmetszettel is, amelyen a nádor korábbi udvari rézmetszője, *Johann Jakob Hoffmann* ránk örökölte a hajdani kegyoltár képét és elrendezését is. A kegyhely középpontjában álló oltáron Esterházy Pál címere és az ő címeit felsoroló donációs felirat fogta közre a Madonna felöltöztetett kegyszobrát.[33] (23. kép) Szintén 1690-ben jelentette meg Esterházy Pál 117 rézmetszettel díszített, magyarul írott vaskos könyvét is, amelyben az egész világ, s benne Magyarország leghíresebb Mária kegyképeit gyűjtötte össze.[34] (24. kép) Majd 1695-ben kezdi építtetni a boldogasszonyi ferencesek új kéttornyú templomát *Francesco Martinellivel*, majd a soproni *Pietro Antonio Contival* a stukkókat, az észak-olasz *Luca Antonio Colombóval* a mennyezetképeket készítteti el.[35] (25. kép) 1699-től pedig az Esterházy Miklós nádor által építtetett első magyarországi barokk épület, a nagyszombati jezsuita templom mennyezet díszítése készül megbízásából, szintén *Pietro Antonio Conti* és a bécsi *Johann Erhardt Gruber* munkájaként.[36] (26. kép) 1701-ben kezdik a lanzendorfi kálvária mintájára Felix Nierinck tervei alapján a kismartoni kálvária építését, s 1705-ben már átadják a kész épületet a ferenceseknek.[37] (27. kép) Mindezek az épületek és műalkotások csak a legjelentő-



22. Esterházy Pál és Thököly Éva fogadalmi képe, 1689. Mariazell, kegytemplom





23. Johann Jacob Hoffmann: A máriacelli bazilika kegyoltára, 1690. Rézmetszet. Fraknó (Forchtenstein), vár



sebbek azok közül, amelyeket Esterházy Pál a katolikus egyház számára készíttetett. A sort oltárokkal és szobrokkal, kápolnákkal és metszetillusztrációkkal hosszan lehetne még folytatni.

Esterházy Pál kései mecénási tevékenységének másik legjellemzőbb területe az Esterházy család történetének és dicső múltjának felmutatása, változatos formában történő megörökítése volt. Már a kismartoni kastély-homlokzat mellszobor-sorozata, vagy az Ádámgig visszanyúló családfa is ennek jegyében született. A 17. század végétől azonban a dicső családi múlt az általa készíttetett műalkotásokon még intenzívebben jelenik meg. Pál nádor fiának, a bécsi egyetemen tanuló Mihálynak 1691-ben készült tézislapján mintegy össze is foglalták azokat a jellegzetes vonásokat, amelyeket az Esterházy család múltjából és jelenéből különösen hangsúlyozni kívántak. (28. kép) Ezen a *Jonas Drentwett* rajza nyomán készült metszeten az Esterházy család hőseinek emelt templom áll, oldalában négy hős mellszobra, így Eurs hun vezéré, az Esterházyak őseé, a honfoglalás idejébe helyezett első Esterházyé, valamint Miklós és Pál nádoré. Am az utóbbi élőként is megjelenik a metszeten, s Esterházy Pál, Mihály fiával együtt, a vitézség antik heroszával, Herkulussal az oldalán a diadalkapun átlóvágó I. Józsefnek, s a felhőkön trónoló Lipót császárnak hódol. A háttérben csata zajlik, s az előtér hadi tróféáinak török foglyai is jelzik, hogy a 17. századi hős Esterházyak a török elleni harcból bőven kivették részüket. A diadalkapun át magyar címerrel érkező Hungária babérkoszorúja őket is megilleti. [38]

Az Esterházy család azon fő erényeinek, amelyeket e tézislap kompozíciója a maga képi eszközeivel inkább csak jelezni tudott, Esterházy Pál külön-külön monumentális műalkotásokat szentelt. Így monumentális csatakép-sorozatot készíttetett a kismartoni kastély nagyertermébe azokról, akik az Esterházy családból a 17. századi Magyarország csatateréin harcoltak. Elsősorban a török ellen, de a függetlenségi harcok során a Habsburgok oldalán is. Esterházy Miklós nádor a sorozatban két kompozíción jelenik meg: a Bethlen Gábor alvezérével, Tarródy Mátyással vívott lakompaki csatát ábrázoló képen, és az Érsekújvár környéki rajtaütését megjelenítő olajfestményen. Kép készült a vezekényi csatában elesett négy Esterházy haláláról, s külön nagyszombati temetésükről, Pápa elsteréről és visszafoglalásáról, s Esterházy Ferencnek, Pál öccsének portyájáról is. [39] Ezek a 18. század első évtizedében készült festmények az utolsók azoknak a műveknek sorában, amelyekkel a magyar főnemesség a 17. század közepe óta a magyarországi török háborúkat kísérté, s harcait műalkotásokon keresztül is átélté.

Hasonló jellegű, de az egész Esterházy nemzetség történetét átfogja az Esterházy Pál tevékeny közreműködésével készült „*Trophaeum . . . domus Estorasiense*” című, 1700-ban Bécsben megjelent könyv is. Ez a metszettekkel gazdagon illusztrált kötet az Esterházy család ősi voltát, régi dicsőségét, újkori hőseit és szerteágazó rokonságát volt hivatva bemutatni. Ugyanúgy készült, mint a kor többi hasonló típusú munkája, amikor is a családról fennmaradt, s elégtelennek tartott valódi, történelmi adatokat kitalált nevekkal és hősökkel és dicső tettekkel pótolták. Így állították össze a kor messze visszanyúló családfáit, nemcsak az Esterházyakét, hanem, hogy csak magyar példákat említsünk, a Zrínyiekét a 17. és a Feste-tíchékét is a 18. században. A *Tropheum* azonban nem Ádámgig, mint a családfán, hanem „csak” Attila hun királyig vezet vissza az Esterházyak családfáját. S a vállalkozás különlegességét mutatja, hogy a magyar barokk kultúra történetében egyedülálló módon az ősök mindegyikét egészalakos portrémetszetben mutatták be. A 171. portrét ugyanaz a *Jakob Hoffmann* és *Jakob Hermundt* metszette rézbe, aki a *Harmonia Caelestis* kottáit is. [40]

E portrék nagy része a fantázia szülötte volt. Ezeket a nádor Petrus nevű udvari festője rajzolta, kisebb részük pedig a családi ősgaléria képmásait követi. Így az a metszet is, amely a sorozatban magát a megrendelőt, Esterházy Pált ábrázolja (29. kép). „*Önportré*” ez abban az értelemben, hogy Esterházy nyilván maga választotta



24. Matthias Greischer: A boldogasszonyi (Frauenkirchen) Mária kegysszobor képe, 1690. Rézmetszet

meg, hogyan kíván 1700 táján képmásán megjelenni. S aligha véletlen, hogy portréja a közel fél évszázaddal korábbi *Benjamin Bloch* portrét (5. kép) követi. Ugyanaz az elrendezés, ugyanaz az alakbeállítás, s még az udvari portrén az előkelőséget sugalló vadászkutya szerepeltetése is. Csak éppen a kucsmát, bőszerű úrlírmzéses inget, hagyományos magyar öltözetet viselő fiatal nemest egy brokáthba öltöztött, ötvösművi csatokkal és láncokkal feldíszített, bodorított parókájú időse férfi váltotta fel. [41] S a változás nem pusztán a viselet változásának, hanem a magyar arisztokrácia életvitelében, kultúrájában bekövetkezett változásnak a kifejezője is. Ez a képmás korai jelzés arról a folyamatról, amelyben az udvarhű magyar arisztokrácia a Habsburg-birodalmi arisztokrácia világához kívánt közeledni, s habitusában, megjelenésében, szokásrendszerében a velük való rokonságot akarta hangsúlyozni. S akik azután a 18. században erre az útra léptek, azok megszűntek a magyar kultúra hordozói és éltetői lenni, s többnyire kivonultak a politika, a Magyarország sorsát felelősséggel vállaló politika küzdőteréről is. (Legfogékonyabb képviselőit majd csak a reformkor időszaka hozza vissza, s ott is elsősorban a politika terepére.) Esterházy Pál maga nem ezen az úton járt, de fiai — úgy tűnik — már ebben a szemben nevelkedtek. [42] Esterházy Pál még a 17. század közepén kapta azokat a meghatározó impulzusokat, amelyek személyiségét meghatá-





25. Boldogasszony (Frauenkirchen), ferences templom





26. Johann Erhardt Gruber—Pietro Antonio Conti : A nagyszombati (Trnava) jezsuita templom mennyezete (részlet), 1698—1700





27. Kismarton (Eisenstadt), Káldvária templom

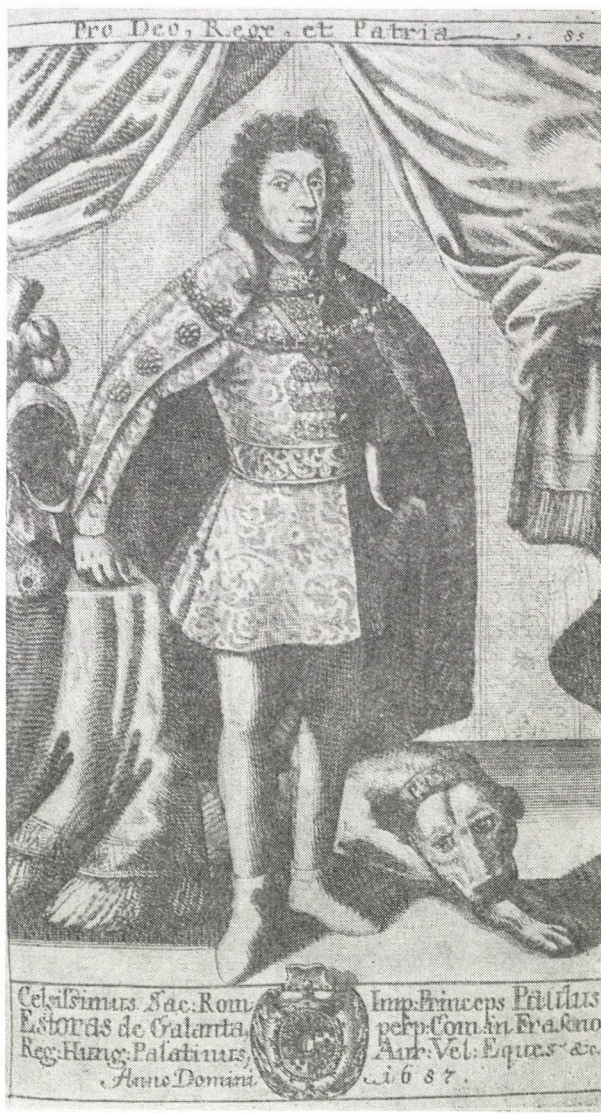
rozták. S noha korának viharos évtizedei, váratlan politikai fordulatok nemegyszer készítették meghátrálásra vagy akár megalkuvásra, mégis — s ezt az általa készített műalkotások is egyértelműen jelzik — az akkor kialakított és felvállalt társadalmi és kulturális értékrendhez valamilyen módon mindvégig ragaszkodott. Így amikor 1713-ban, két évvel a Rákóczi-szabadságharc bukása után, meghalt, vele annak a barokk mecénás-rétegnek *utolsó* hazai képviselője távozott el, amelynek művészeti pártolása még a 17. század közepének feszült politikai légkörében formálódott, s akik a képzőművészetet politikai vagy társadalmi törekvéseikkel *közvetlenül* is



28. Jonas Drentwett — Philipp (?) Kilian: I. József és az Esterházyak diadala. Esterházy Mihály tézislapja, 1691. Rézmetszet. Fraknó (Forchtenstein), vár

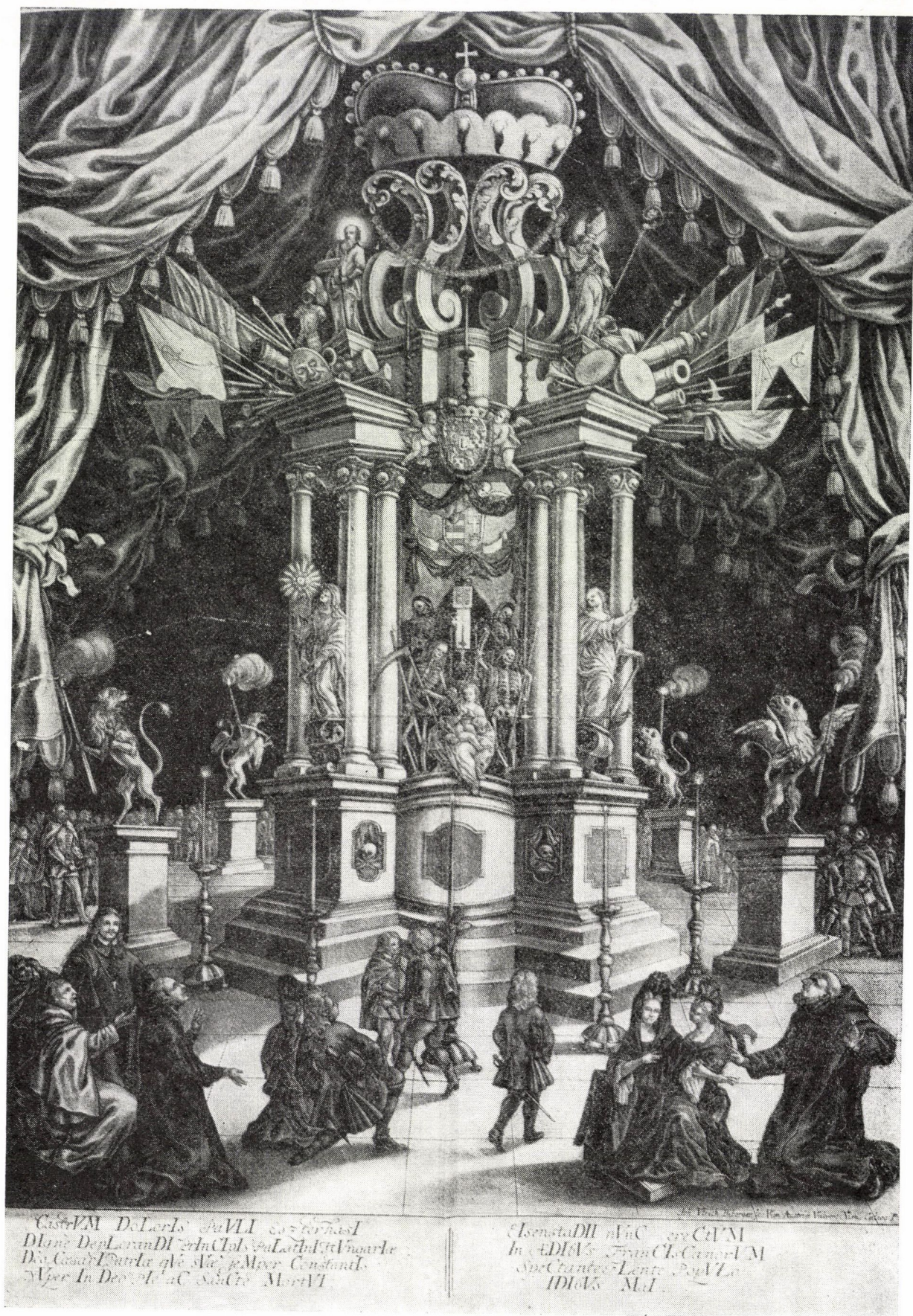
összekapcsolni igyekeztek.[43] A kismartoni ferenceseknél fölállított és metszetben is ránk maradt *castrum doloris* ebben a szellemben búcsúztatta Esterházy Pált, s az oszlopos gyászemlévény képi megoldásaiban, a török hadi trófeák, a hercegi kalap, a magyar címer, különböző szentek és erények szobrai révén személyiségének, társadalmi rangjának leglényegesebb vonásai is megjelentek.[44] (30. kép)

A vázlat, amelyet Esterházy Pál művészeti pártolásának elemzésével szerettem volna elkészíteni, okkal minősíthető elnagyoltnak. Sok mindenről nem beszéltem. Például a nevezetes kincstárról, amelynek értékelése speciális vizsgálati szempontokat kíván,[45] vagy a fraknói vár és a kismartoni kastély festményeiről és berendezéséről,[46] amelyet csak részben ismerek, vagy akár az Esterházy Pál által állíttatott oltárok és szobrok együtteséről, amelyet ő maga foglalt jegyzékbe.[47] S a sor még tovább folytatható. Am így is arra törekedtem, hogy a mecénás Esterházy Pál pályaképének fő vonásait, változásait, legjellemzőbb jegyeit felmutathassam. Hogy az így kapott összkép tán kevesebbet tükröz azokból az ellentmondásokból, kételyekből és kudarcokból, amelyeket a politikai pályán, társadalmi rangban, s gazdagságban oly magasra emelkedett Esterházy Pál átélt? Bizonyosan így van. Mégis vallom, hogy a bemutatott műalkotások egyként



29. Esterházy Pál képmása, 1700. Rézmetszet





30. Johann Ulrich Biberger: Esterházy Pál castrum dolorisa, 1713. Mezzotinto



tanúi annak, hogy Esterházy Pál számára a művészet valahol mindig *menedéket* is jelentett. S életének szinte mindegyik szakaszában rátalált azokra a művészeti kifejezési formákra, amelyekre elképzeléseit, mondanivaló-

ját bátran rábízhatta. Mecénási érzékenységének, a képzőművészet erejébe vetett hite töretlenségének éppen ez a *folyamatos* egyik fő bizonyítéka.

Galavics Géza

## JEGYZETEK

1 Vargyassi András: Sol mysticus... (Nagyszombat 1713) Esterházy Pál castrum dolorisával

2 Esterházy Pálról a mecénásról röviden Mohl Adolf: Herceg Esterházy Pál nádorispán. Sopron 1924.; Csathai Endre: Emlékezés Esterházy Pál nádorra születésének 300. évfordulója alkalmából. Klny. a Soproni Hírlapból, 1925.; Nyomatásban megjelent műveiről Karl Semmelweis: Die gedruckten Werke des Palatins Paul Esterházy (1635–1713). in: Burgenländischer Heimatblätter, 1961, 32–42.; – Zeneszerzői tevékenységéről Domokos Mária: Paul Esterházy: Harmonia Caestis 1711. In: Studia Musicologica X. 1968, 129–151.; Zeneműveinek kiadását és korszerű feldolgozását az MTA Zenetudományi Intézet megbízásából Sas Ágnes készíti elő. Megjelenik a Musica Danubiana sorozatban. – Esterházy Pál kéziratban maradt verseiről Merényi Lajos: Esterházy Pál nádor versei. in: Irodalomtörténeti Közlemények II. 1893, 129–, s legújabban Cs. Havas Ágnes kommentárjával valamennyit nyomtatásban is közzétették a Régi magyar költők tára 12. kötetében. Budapest 1988, 485–622.

3 Esterházy Miklós nádorról több életrajz is készült. Így Szalay László–Salamon Ferenc: Gr. Esterházy Miklós nádor. 1–3 kötet (Pest 1863–1870), Csapody Csaba: Esterházy Miklós (Bpest 1942), Péter Katalin: Esterházy Miklós (Budapest 1983). Esterházy Pálról azonban mindmáig csak a régi, múlt századi életrajz áll rendelkezésünkre: Bubicz Zsigmond–Merényi Lajos: Herceg Esterházy Pál nádor 1635–1713. (Budapest 1895). Előkészületben a Magyar Országos Levéltár kiadványai III. sorozatban Iványi Emma 1976-ban megvédett kandidátusi disszertációjának kiadása Esterházy Pál nádor közigazgatási tevékenysége (1681–1713) címmel. E tanulmány nyomdai munkálatai közben jelent meg Iványi Emma új Esterházy Pál életrajza, s az ő fordításában Esterházy Mars Hungaricus című munkája, továbbá magyar nyelvű visszaemlékezése ifjúkorára a Hausner Gábor által szerkesztett Esterházy Pál Mars Hungaricus című kötetben, Perjés Géza, Kovács Sándor Iván és Bene Sándor tanulmányával, Budapest, 1989. Későbbi jegyzeteinkben már nem tudjuk idézni.

4 A képmás a 15 éves Esterházy Pálról készült, s a képet ma feltehetően kismartoni Esterházy kastélyban őrzik. Mi Bubicz–Merényi i. m. olajnyomata után, (a 87. oldalnál) közöljük. Ugyanott Esterházy Pál saját feljegyzése a kép keletkezéséről.

5 A korszak politikai indíttatású, a török háborúkhoz kapcsolódó magyarországi művészetről részletesen Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet, 1986.

6 A két metszetet Hans Rudolf Müller rajza nyomán Mauritz Lang metszette. Közli mindkettőt Galavics i. m. 38–39. a régebbi irodalommal együtt.

7 Közölve Galavics i. m. 87–88, ill. 61. kép

8 Említi Bubicz–Merényi i. m. 111–112.

9 Az Esterházy család mítosz-teremtési folyamatáról részletesebben Galavics i. m. 80–89, s ugyanitt közölve a legfontosabb műalkotások is.

10 A dísztrálról (s annak restaurálásáról is) valamint a lovaszobor-kannáról Héjné Dédári Angéla: Augsburgi dísztrál a vezekényi csata emlékére. Drentwett művek az Esterházy kincstárban. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve XI. 1968, 23–50.; továbbá Galavics i. m. 86–87, s ugyanott Philipp Jakob Drentwettől, mint Nádasdy Ferenc udvari ötvöséről is. A lovaszobor-kanna szerepelt az 1884-es budapesti és az 1889-es bécsi ötvösmű kiállításon. Am 1919-ben, amikor az Esterházy kincstár átkerült Magyarországra (Fraknó és Kismarton ugyanis Ausztriához került) – eltérően a dísztrálól – a lovaszobor-kanna már nem volt a kincstár ötvösművei között. Közel egy évszázadnyi lappangás után 1989-ben (már a kézirat leadása után) váratlanul a Sotheby's cég genfi árverésén bukkant fel, két darabban: Sotheby's Catalogue, European Silver, Geneva, 8th May 1989. Nr. 173, 174. Új tulajdonosát még nem ismerjük. Az eredeti állapotot őrző üvegnegatív az Iparművészeti Múzeum Adattárában található. Az Esterházy kincstárról összefoglalóan Héjné Dédári Angéla: A fraknói Esterházy kincstár a történeti források tükrében. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk. Galavics Géza 1975, 473–549

11 Benjamin Block egészalakos Esterházy portréjáról Garas Klára: Magyarországi festészet a XVII. században. Budapest 1953, 86. Nádasdy Ferenchez fűződő kapcsolatról s a Nádasdyról és feleségéről, Esterházy Anna Juliáról festett képmásáról Róssa György: Nádasdy Ferenc és a képzőművészet. Halálának háromszázadik évfordulója. Művészettörténeti Értesítő XIX. 1970, 190–191. Block 1666 körül ismét lefestette Esterházy Pált, ekkor készült portréjáról lásd Buzási Enikő: Régi magyar arcképek –

Alte ungarische Bildnisse. Kiállításkatalógus, Tata–Szombathely 1988, 31–32.

12 Kéziratát az Országos Levéltárban őrzik. Régi feldolgozása Bubicz Zsigmond: Esterházy Pál Mars Hungaricus Budapest 1895, új kiadását Iványi Emma készíti elő (lásd 3. jegyzet). A török fővezér sátrának rajzát közli Galavics i. m. 96.

13 Galavics i. m. 96. A metszet az Esterházy levéltár metszetyűjteményében maradt fenn, amelyet a levéltáros Hárlich János állított össze a család történetével kapcsolatos metszetekből. Ezeket a metszeteket, hasonlóan más levéltári fondokhoz, gépelj jegyzékbe foglalta. 1945 után a metszetyanyag nagy része (de nem a teljes metszetyűjtemény) a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokába került, ahol ma is őrzik Hárlich János gépelj segédletével együtt.

14 Werner Kilitischka: Das Schloss Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorische Bedeutung. Arte Lombarda XII. 1967. 105–.; Lucchese tevékenységéről időrendi áttekintést készített Garas Klára: Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása címmel. Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk. Galavics G. Budapest 1975, 226–229. A tanulmány kissé rövidített változata – a Lucchese működésének időrendi áttekintése nélkül – közölve, „Migrations d'artistes, relations artistiques. Les maîtres italiens et la pénétration du baroque en Hongrie” címmel. In: Baroque 8. Montauban 1976, 47–56.; Lucchese alakjának meghatározó szerepéről legújabban Richard Bösel: Die Fassade der Kirche am Hof und ein unbekanntes Bauprojekt für St. Michael in Wien. Kunsthistoriker IV. 1987, Nr. 3/4., 40–47.; Lucchese és a Batthyányak kapcsolatáról Koppány Tibor: Batthyány I. Ádám építkezései – 1629–1659. Történelmi Szemle XVII. 1984, 548–551. Az általában a kismartoni kastély tervezőjének tartott Carlo Martino Carlonét az okmányok 1663-ban említik, halála előtt négy évvel, átadja a kismartoni kastélyépület kivitelezését „vermög Motel und Abriss” Sebastian Bartoletti és Antonio Carloné palléróknak. Az erről szóló részletes szerződést csak újabban tette közzé Johann Harich: Über das Schloss Esterházy zu Eisenstadt und die Burg Forchtenstein. Unbekannte Archivdokumente. Burgenländische Heimatblätter, XXXIV. 1972, 15–16, korábban csupán Carlo Martino Carloné nyilatkozatát ismertük. Ezt tette közzé D. Frey–A. Csathai: Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt. ÖKT XXXIV. 1932, 56. Lucchese-ről tudjuk, hogy tervezői praxisában szerepelt épületmodell használata: 1644-ben Batthyány Ádám körmendi kastélyának átépítéséhez készített modellt. Vö. Koppány i. m. 550.

15 A H. M. Mayrral kötött szerződést közli D. Frey–A. Csathai i. m. 57.

16 Tencala tevékenységéről, a kismartoni díszterem programjáról lásd Werner Kilitischka: Beiträge zur Tätigkeit Carpofo Tencalas nördlich der Alpen. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII. 1970, 208–231.; továbbá Galavics i. m. 96–102, a díszterem mennyezetképeinek nemzeti tematikájáról, s annak ikonográfiai programjáról és párhuzamairól is. Legújabban Ingeborg Schemper-Sparholz: Illustration und Bedeutung – inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofo Tencalas in Trautenfels, Eisenstadt und Námest. a. d. Oslava. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XI. 1987, 303–319

17 A festett családfá ma is a fraknói várban található. A rézmetszethez fennmaradt az előkészítő rajz is, amelyre legutóbb az Országos Levéltárban akadunk. Magáról a metszetről példányt őriz a fraknói vár, az Országos Levéltár s az Országos Széchényi Könyvtár is. E családfáról s általában az Esterházyak különböző családfáiról részletesebben Galavics Géza: Barokk családfák és genealógiák. in: Főúri ösgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. Katalógus, A Magyar Nemzeti Galéria kiállítása, Budapest 1988. Szerkesztette Buzási Enikő, 46–51. Az Esterházyak családfái: Kat. A 5 (T. Sattler rézmetszete), A 4 (rajzvázlat a rézmetszethez), A 7–A 11 további családfák.

18 Ingo Nebelhay–Robert Wagner: Bibliographie altösterreichischer Ansichtenswerke aus fünf Jahrhunderten. Graz 1981–84, Kat. 767, 783, 784, 785.

19 A sorozat számos lapját közölte Bubicz–Merényi i. m., továbbá Harald Prickler: Burgen und Schlösser, Burgenland. Wien 1972.; Otto Guglia–Gerald Schlag: Burgenland in alten Ansichten. Wien 1986.

20 1680 decemberében kelt Bécsben a szerződés, amelyben a művet „Topographia in Königreich Ungarn”-ként említik. Mivel a helységneveket magyarul, a metszetek feliratait latinul írták, feltehető, hogy ez a kötet is – miként ausztriai párijai – kétnyelvű, tehát latin és – ez esetben – magyar címmel jelent volna meg. A szerződést a hg. Esterházy család levéltára őrzi, OL hg. Esterházy család levéltára, P 125, Pál nádor iratai, 10. 732 sz. Nr. 107. Másolata



— Valkó Arisztid kutatásaként — az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport levéltári gyűjteményében.

21 *Matthias Greischer* szignatúrája csupán a sorozat néhány lapján olvasható: Schwarzenbach látképe, Pergelen látképe. Birkenstein sorozatáról lásd *Róssa György*: A Birkenstein-féle metszetes könyv. Justus van der Nypoort magyar vonatkozású művei. Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai. XXXVI. 1957., megjelent ugyanebben az évben a Magyar Könyvszemlében.

22 Esterházy Pál nádori tevékenységéről lásd *Iványi Emma* 1976-ban megvédett kandidátusi disszertációját: Esterházy Pál nádorsága (1681–1713). Kézirat. Tervezett kiadásáról lásd a 3. jegyzetet.

23 Ilyen természetű fogadalmáról — a birodalmi hercegi cím kapcsán — Esterházy Pál: Mennyei Korona (Nagyszombat, 1696) 121–122. Nádorválasztásáról maga jegyezte fel: „Anno 1681 die 13-a Junii, azaz páduai Szent Antal napján választott engem az ország magyarországi palatinusul Sopronban azon országgyűlésében”, az aranygyapjas rend elnyeréséről pedig: „Anno 1682. Szent Mátyás apostol napján adta meg ő fölsége énnekem az arany bárdot Bécsben az pater Augustianusok templomában”. in: Az Esterházyak családi naplója. Közzéteszi Szilágyi Sándor. in: Történelmi Tár, 1888. 219.; — Szent Antal szobra ma már nincs meg. Elkészítésére a kőfaragó Rauschmayerral kötött szerződést (1681. július 20), valamint a szobor felállítására vonatkozó kifizetést (1681. december 15), továbbá Rauschmayernek a Szent Mátyás szobor honoráriumának kifizetését (1682. december 8.) közli *Adelheid Schmeller-Kitt*: Archivalische Vorarbeiten zur Österreichische Kunsttopographie, Gerichtsbezirk Mattersburg, Burgenland. 1. Theil, Wien, 1982. Hrsg. Abteilung für Denkmalforschung des Bundesdenkmalamtes Nr. 27, 32, 33, 38, 40. 24 Közölve *Galavics* i. m. 100. oldal, 74. kép. A rézlemezről eredeti levonattal mindeddig nem került elő. A közölt kép új levonattal, amely a bécsi Graphische Versuchsanstalt-ban készült, ahol az új levonattól egy példányt is őriznek.

25 Mindkét metszet, Sobieskié és Esterházy Pálé is közölve *Galavics* i. m. 114–115. oldal, 51–52. szöveggel ellátott kép. Ez esetben sem ismerünk ma már eredeti levonatot a fraknoi várban őrzött rézdől. Az új levonattal az előző jegyzetben megadotthoz hasonlóan készült.

26 Esterházy Pál részvételéről, politikai szerepéről a Bécs ostromát követő török háborúkban, *Bubics—Merényi* i. m. 714–744.

27 „Az Fraknai Vár előtt vagyon egy igen szép s magas kő Oszlop, melynek az tetején vagyon az macula nélkül fogantatott Boldogságos Szűz képe, kinek eredeti innét lőtt, hogy midőn Leopoldus Romai császár, és Magyar Ország Király énnékem az Impériumbeli Herczegi méltóságot Kegyelemesen hívészes szolgálatomért, megígérte volna, fogadást tettem az Istennek, és az Boldogságos Szűznek, hogy valamely nap léssen annak megadása, azon Szentnek képvél együtt, egy oszlopot csináltok. Tettem azért a nagy őrülmény Istennek, hogy az Böcsület, az ő Szent Annyának adatnék, Kire névze Karácson Havának nyolczadik napján, az az Boldog Asszony Fogantatása innepén, az Ezer hat-száz nyolczvan hetedik Esztendőben Poson Várában adatott azon Méltóság nékem; kire névze fogadásomnak eleget akarván tennem, ezen képet oszlopjával, és a többi részeivel együtt csináltattam a Boldogságos Szűz tisztességére”. Mennyei Korona. Bécs 1696. 121–122. A Mária-oszlop feliratai ma már hiányoznak, de levéltári forrás megőrizte sorait a szobor felállításának évszámával, 1694-el együtt. Közli *Adelheid Schmeller-Kitt* i. m. Nr. 100.

28 *Héjjné Dédári Angéla*: A Metamorphoses témáinak barokk változatai az Esterházy kincstár elefánt agyaráin. in: Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve X. 1967 59–92. A 2. világháború során erősen megsérült és roncsolt állapotban, bár az 1960-as években restaurálták, újra igen rossz állapotban van.

29 Rézmetszet három rézlemezről nyomva. Méreteik 36 × 28,3, 35,8 × 28,3, 35,5 × 27,8 cm. Jelzelve: *Jacob Hoffmann et Nypoort fec. Vienna*. — E lap rézlemezei szintén a fraknoi várban maradtak fenn, s eredeti levonatot ezekről sem ismertünk. Képünk bécsi Graphische Versuchsanstaltban készített új levonattal nyomán készült. Publikálattal. Újabbban egy másik, szintén Esterházy Pál környezetében készült metszet is előkerült az 1687-es pozsonyi koronázásról (Eisenstadt, Burgenländisches Landesarchiv). Lásd *Tücsik György*: Újabb forrás I. József magyar királlyá koronázásához. Levéltári Szemle XXXVII. 1987, 70–73. A metszetet (68,2 × 39,5 cm) készítói *Matthias Greischer* és *Johann Martin Lerch* (jelzésük: „Lerch und Greischer ff. et excud.”) Esterházy Pálnak ajánlották.

30 A bécsi udvar álláspontjáról *Theodor Mayer*: Verwaltungsreform in Ungarn nach der Türken. Wien—Leipzig 1911., a magyar rendekről *Iványi Emma*: Esterházy Pál és a magyar rendek terveze az ország új berendezkedésével kapcsolatban. in: Levéltári Szemle XXI. 1971, 137–161.

31 *Ebba Koch*: Das barocke Reitermonument in Österreich. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 20. 1975/76, 48–49. A lovas szobor keletkezését régebben 1776-re tették, ám az 1691-es készüsi év mellett meggyőzően szól az az évi kifizetés *Michael Filser* kőfaragónak. A számadást közli az Esterházyak fraknoi levéltárából *Adelheid Schmeller-Kitt* i. m. Nr. 50.; A lovaszobor-állítás politikai aspektusaihoz *Galavics* i. m. 123–124, ugyanitt — *Ebba Koch* után — közli a svéd uralkodó lovas szobrának metszetét is.

32 Esterházy Pál csak ebben az időszakban adta ki munkáit nyomtatásban is: 1. Az egész világon levő... (Nagyszombat 1690)

2. Mennyei Korona (Nagyszombat 1696) 3. Via Lactea... (Vienna 1691) 4. Az Boldogságos Szűz Mária Szombattyja (Nagyszombat 1691) 5. Litaniae. Ad Beatam Virginem Mariam... (Vienna 1697) 6. Speculum Immaculatum (Vienna 1698) 7. Litaniae Omnium Sanctorum (Vienna 1700) 8. Litaniae de Sanctis Conversis (Tyrnavia 1703) 9. Harmonia Caelestis (1711). Az említett litániákhoz lásd *Ballagi Aladár*: Esterházy Pál nádor litániái. ItK II. 1893, 177–; nyomtatott műveiről összefoglalóan *Mohl* i. m. 49–53, és *Semmelweis* i. m. (mindkettő a 2. jegyzetben) Az utolsó mű, a Harmonia Caelestis része metszésre Esterházy 1701. október 15-én szerződött a két rézmetszővel. Lásd *Valkó Arisztid*: A Harmonia Caelestis rézmetszőinek egykorú számadásai. Magyar Könyvszemle 75. 1959, 85–86.

33 Esterházy Pált különösen szoros kapcsolatok fűzték Máriacellhez. Ő alapította a kegytemplomban Szent Katalin oltárát 1680-ban, de ahová Szent Katalin oltárképét már 1666-ban elkészítette *Tobias Pock*-kal. A festő számára Esterházy 1667. december 6-án fizet ki 200 forintot (OL P. 125 hg. Esterházy család levéltára, 696. cs., 107. köt. Nr. 10898. MKCS Levéltári Gyűjtemény, kutató Jankovich Miklós). A templomban oltárt alapított még Nádasy Ferenc (1662), Draskovich Miklós (1670) és Szelepcsényi György is (1672). Esterházy Pál fogadalmi képe (1689) a bazilika kereszt-hajójában függ. Először *Bubics—Merényi* reprodukálta i. m. 259. — Ezekről s Esterházy Pál 1690-ben emelt főoltáráról a különböző Máriacellel foglalkozó nyomtatott vezetők tudósítanak: *Gerhard Rodler*: Geschichte und Beschreibung der Gnadenkirche Mariaszell in Steiermark. Mariaszell 1907, 51–52, 57, 60.; *Othmar Wonisch*: Mariaszell. München 1957, 8, 14, 47.; *Szamosi József*: Máriacelli emlékkönyv. Képes magyar kalauz. München—Zürich 1979, 13, 19–20, 24.; Az Esterházy Pál által az új máriacelli kegyoltárról készített metszetet 1974-ben fényképeztem a fraknoi várban. Az igen rossz állapotban lévő metszet mérete 83,5 × 57,5 cm, jelzése: *Jacob Hoffmann sculp. ac delineavit*. Az oltár tervezőjének hagyományosan a bécsi *Johann Indau*-t tartják (*Wonisch* i. m. 47.). Ezt az oltárt a *Joseph Emmanuel Fischer* von Erlach tervezte mai oltár 1727-ben váltotta föl, s az Esterházy Páltól készített oltár további sorsa nem ismeretes. A metszetábrázolás meggyőző arról, hogy a hajdani főoltár nem azonos a ma a Lamberti kápolnában őrzött oltárral, amint ezt *Wonisch* i. m. 47. feltételezte. — Esterházy Pál 58 alkalommal zárandokolt el Máriacellbe, s 1691-ben Kismartonból mintegy 9000, főként az Esterházy udvartartásából és az Esterházy uradalmakból való zárandok részvételével vezetett búcsújárás Máriacellbe. Fennmaradt a búcsú-menet részletes rendje (*Relatio Ordinis Processionis Familiae Esterházyanae...*) közölve in: *Mária-Czeli lilomok*. Pest, 1858. 21–24.

34 Esterházy Pál: Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek röviden föl tett eredeti. Nagyszombat, 1690, 117 rézmetszettel, *Matthias Greischer*től, Esterházy Pál udvari rézmetszőjétől. Később Esterházy kibővítette és átdolgozta munkáját s ezt a metszetillusztrációk nélküli kiadott változatot „Mennyei Korona, az az Az egész Világon levő Csudálatos Boldogságos Szűz képeinek röviden föl tett eredeti” címmel adta ki (Nagyszombat 1696). A két munkáról, azok előzményeiről és utóéletéről lásd *Tüskés Gábor—Knapp Éva*: Utószó Jordánszky Elek: Magyar Országban... levő boldogságos Szűz Mária kegyelem képeinek rövid leírása (Pozsony, 1836) faksimile kiadásához. Budapest 1988, 22–23.

35 A templom történetéhez lásd Esterházy Pál: Az egész világon... 65–69., és Mennyei Korona... 34–36. (idézve az előző jegyzetben), *J. Sebacher*: Der zum vierten Erbaute Tempel Salomon (Tirnavia, 1703.), *Nagy Béni*: Herceg Esterházy Pál nádor a ferencsek jövevénye. Klny. Az egrí főgimnázium értesítőjéből, 1902–03. 32.; *Horváth Athánáz*: A boldogasszonyi kegyhely története. Nezsider 1926.

36 *Jaroslav Dubnický*: Ranobarokey universitný kostol v Trnave. Bratislava 1948, 25–28.; *Johann Erhard Gruber* tevékenységéhez *Álbeta Güntherová*: Trnavský barok a jeho majstri. Vlastivedný časopis XV. 1966, 163.; *Anna Petrová-Pleskotová*: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava, 1983, 15.

37 *Zwey Tractátlein von Berg Calvari bey Eysenstatt*, Wien 1716.; (*A. Mohl—K. Várts.*) Geschichte des Kalvarienberges und Wallfahrtsortes Maria-Eisenstadt. Győr 1912.; ÖKT XXXIV/1932) 98–100.; *J. Rittstetter*: Das Heiligthum im Oberberg-Eisenstadt. Wien 1960.

38 A tézislapból egyetlen példányt ismerek, amely a fraknoi várban maradt fenn. Jelzése: „Johannes Drentwet del. — Kilian sculp.”, s az utóbbi alatt valószínűleg *Philipp Kilian* kell értenünk. Közzétette *Galavics* i. m. 122–123.

39 A fraknoi csatakép-sorozatot először A török elleni harc, és világi képzőművészetünk című tanulmányomban tettem közzé: Művészettörténeti Értesítő XX. 1971, 30–37., ahol valamennyi festmény képét is közöltem. Lásd még Kössünk kardot... i. m. 125–127.

40 *Trophaeum nobilissimae ac antiquissimae domus Estorasiannae* (Vienna, 1700). Fennmaradt a bécsi rézmetszőkkel, *Jacob Hoffmann*-nal, *Johann Jacob Hermundt*-tal és *Franz Gerssauer*-rel 1698. május 12-én kötött szerződés is, amelyben a rézmetszők vállalják, hogy „fünf funder fünfßig gulden samt 10 Eimer Vngerische Weinn” ellenében 165 porté metszettel készílik el (OL P 125 hg. Esterházy család levéltára, Pál nádor iratai, III. 48. cs. (107. k.), Nr. 10755/a.



Détsy Mihály szíves közlése) A kötet címlapjának szignatúráján azonban csak *J. Hoffmann* és *J. Hermundt* neve szerepel. A Trophaeum történeti értékéről máig alapvető *Ipolyi Arnold*: Bedegi Nyáry Krisztina. Budapest 1887, 54–57.; A kötet portrémetseteiről *Cennerné Wilhelmb Gizella*: Portrék az Esterházyak „Trophaeum”-ából. In: Főúri ösgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. Id. Kiállításkatalógus, MNG 1988. Szerk. Buzási Enikő. 74–77., Esterházy Pál portréja kat. B. 22.

41 Esterházy Pál metszetportréjának előképét a fraknói vár ösgalériája őrzi. A képmáson ugyan az 1681-es évszám szerepel, de a portré ennél valamivel később készült. Elrendezése, beállítás, főbb részletei megegyeznek a metszettel, de annál részletgazdagabbak. A festményen az ábrázolt fiatalabb arcát a metszeten saját korukhoz igazították, s Esterházy sima, hosszú hajviseletét is a divatosabb rövid, göndörfürtű frizurára változtatták.

42 A különbséget a 17. század közepének és végének mentalitása között jól érzékeltetheti, hogy Miklós nádor testamentumában még azt hagyta fiára (1641), hogy „idegen nemzetben nem akarom, hogy öltözzék [házasodjék], nem a más nemzetségekhez való idegenségből, avagy azoknak megvetéséért, hanem az idegen erkölcsöknek össze elegyítésének eltávoztatásáért, a ki igen ritkán hoz jót” (idézet *Bubics–Merényi* i. m. 269). Esterházy Pálnak viszont mindhárom fia külföldi arisztokrata családból hozott feleséget: Gábor–Margarete Traun, Mihály–Anna Blandrat, József–Maria Octavia Gilleis.

43 Tanulságos lenne Esterházy Pálnak, a 17. század közepének világában gyökerező mecénási tevékenységét annak a II. Rákóczi Ferencnek mecénási gesztusaival összevetni, aki Esterházy kortársai közül a 18. század elején egyedül kísérte meg, hogy felelősség-érzését Magyarországon sorsa iránt – a Rákóczi-szabadságharc keretei közt – képzőművészeti eszközökkel is kifejezésre juttassa. Ám a két mecénásnak nemcsak politikai nézetei, de a művészetről, annak funkciójáról vallott felfogása is jelentősen eltért egymástól. Noha törekvéseiknek egyikük esetében sem lett folytatása, közelítésmódjuk a lehetőségek felhasználását illetően modellértékűnek tekinthető.

Rákóczi művészeti pártolásáról lásd *Galavics Géza*: A Rákóczi szabadságharc és az egykorú képzőművészet. In: Rákóczi tanulmányok. Szerk. Köpeczi Béla, Hopp Lajos, R. Várkonyi Ágnes. Budapest 1980, 465–510. és *Buzási Enikő*: II. Rákóczi Ferenc mint mecénás című tanulmányát ugyanebben a folyóirat-számban.

44 A *Castrum doloris*-ról a bécsi *Johann Ulrich Biberger* készített mezzotintát, amely több emblémával együtt *Vargyassi András* Esterházy Pál fölött tartott magyar nyelvű halotti prédikációjának mellékleteként jelent meg (lásd 1. jegyzet). Jelezve: *Joh. Vrlrich Biberger sc. Vien. Austriae Vniuers. Calcog. P.*, 47×32,4 cm.

45 A kincstárról a Pál nádor halála utáni állapotot az 1721–25-ben készült részletes magyar nyelvű leltár tükrözi, amelyet az Iparművészeti Múzeum Adattára őrizz. Közzétette *Katona Imre*: A fraknói kincstár 1725-ös leltára. Művészettörténeti Értesítő XXIX. 1980. 131–147.; Ugyanő tett közzé egy korábbi leltárt is: A fraknói kincstár 1685. évi leltára. Savaria XVII–XVIII. 1983–84. 461–502. Magáról a kincstárról lásd *Héjné Deltári Angéla* tanulmányát (idézve a 10. jegyzetben), továbbá *Katona Imre*: A fraknói kincsek. Soproni Szemle XXVIII. 1974. 216–227, 301–315. Jelenleg az Iparművészeti Múzeumban folynak kutatások az Esterházy kincstár történetéről Szilágyi András (ötvösség) és László Emőke (textil) vezetésével. A Múzeum a kincstárról önálló kötet kiadását tervezi.

46 A kismartoni kastélyról és annak berendezéséről az első részletes (német nyelvű) leltár 1721-ből, tehát nyolc évvel Esterházy Pál halála után maradt ránk s ez a Pál nádor által kialakított állapotot tükrözi. Közzétette *Johann Harich*: Über das Schloss Esterházy und die Burg Forchtenstein. Unbekannte Archivdokumente. Burgenländische Heimatblätter 1972. 131–139, 145–166.

47 Esterházy Pál jegyzéke OI, hg. Esterházy család levéltára, Pál nádor iratai, P 125, 52. cs., Nr. 11075, közzétette *Schmeller–Kitt* i. m. Nr. 124., lásd még *Norbert Frank*: Der Einfluss Paul Esterházy's (1635–1713) auf die kirchliche Kunst im burgenländisch-westungarischen Grenzraum. Wien 1976. Diplomamunka, kézirat, Eisenstadt, Burgenländisches Landesarchiv



## II. RÁKÓCZI FERENC MINT MECÉNÁS

A művészettörténeti kutatás már korábban felfigyelt arra, hogy Rákóczi művészeti mecénaturája szorosan kötődött a szabadságharc államának politikai eseményeihez. Kimutatta, hogy a fejedelem megbízásából készült művek egy része a szabadságharc nemzetközi propagandájához kapcsolódva született, minthogy Rákóczi általuk a szabadságharc politikai céljainak és eredményeinek jobb ismeretét, kedvezőbb nemzetközi megítélését kívánta elősegíteni. [1] Úgy véljük azonban, hogy a kutatás eddigi álláspontja pontosításra és továbbgondolásra érdemes. Rákóczi mecénási magatartásában ugyanis megfigyelhető egy közvetettebb indíték is, ami némiképp független a politikai eseményektől, s inkább magával a fejedelmi ranggal, az uralkodói státussal hozható összefüggésbe. A királyi és fejedelmi udvarokban a művészet — mint ismeretes —, csak annyiban volt a politika függvénye, amennyiben egyik kifejezője, reprezentánsa volt az uralkodói hatalomnak. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk a Rákóczi megbízásából készült műveket, mecénási elképzeléseiben olyan vonások és szempontok kerülnek előtérbe, amelyek az egykorú uralkodói reprezentáció jellemzői, s melyek arra szolgáltak, hogy a szabadságharc vezérét, az európai uralkodók és fejedelmek politikailag méltó társaként tüntessék fel a kortársak előtt. A művészi kvalitásnál vagy a mű témájánál olykor kifejezőbb, sokatmondóbb a mecénásportré szempontjából a műben tettenérhető megrendelői szándék, amely ez esetben az, hogy a szabadságharc vezére olyan művészi reprezentációt folytatott, amelyben uralkodóként nyilatkozott meg, mégpedig az akkor nemzetközileg legkorszerűbb formában és színvonalon. Ez a megrendelői szempont az eddigiehez képest új megvilágításba helyezi a fejedelmi udvarban foglalkoztatott művészek, a svéd származású Daniel Warou és a külföldről hazahívott Mátyási Ádám Rákóczi, mellett betöltött szerepét, udvari működését is.

Műveikkel és tevékenységükkel a fejedelmi udvarban már több ízben foglalkozott a szakirodalom. Az alábbiakban az eddigi eredményeket kiegészítve a Rákóczi-érmeik ikonográfiáját szeretném pontosítani, valamint a korábbi véleményektől némileg eltérő datálásukat javasolni. Az ikonográfia pontosabb ismeretében — az érmeiket elsősorban az uralkodói reprezentációhoz kapcsolva —, szeretném kiegészíteni és árnyaltabbá tenni a fejedelem mecénási koncepciójáról eddig tudottakat. A portrénak az uralkodói reprezentációban betöltött szerepével összefüggésben pedig új szempontokat vetek fel Mátyási hazahívásának okait illetően.

A szabadságharc állama a magyar független államiség megteremtésének legjelentősebb kísérlete volt a barokk időkben, de egyben kísérlet az egykorú magyarországi művészet szempontjából is. Lehetőség a művelődés és ízlés irányítására hivatott hazai kulturális központ megteremtésére, s vele az uralkodói reprezentációra épülő udvari művészet kialakulására. A ritkán adódó konstelláció alapja egyfelől a központosított hatalom — amelyre a török kiűzésével hosszú idő után először nyílt lehetőség — élén a művelt, politikai távlatokban és nemzetközi dimenziókban gondolkodó államfővel, másfelől az udvari-ság légkörét nyújtó fejedelmi környezet, amely keretet adott az országos ügyeknek, a nemzetközi megmérettetést lehetővé tévő diplomáciai életnek és akkumulálta az értelmiségi, kulturális erőket.

Rákóczi nemcsak politikailag művelt államfő, de művészetben tájékozott, biztos ízlésű főúr is volt, akit ifjúkorában tett itáliai útjának tapasztalatai maradandó művészeti benyomásokhoz segítettek és alapvető esztétikai igényességre szoktattak. Az az időszak pedig melyet Becs arisztokrata köreiből töltött el, természetes közegévé tette az udvari kultúrát és életformát, melybe az udvari reprezentáció praktikus részeként illeszkedett a képzőművészet, a művészi megformálás. Amikor fejedelmi vezetés megteremtésére volt gondja, de arra is, hogy udvarát a szellemi, kulturális élet központjává és az állami politika eseményeinek reprezentatív színhelyévé tegye.

Udvara, mint uralkodói és igazgatási centrum ennek ellenére nem hasonlítható az egykorú rezidenciális udvarokhoz, de a korábbi, békésebb időkben működő hazai fejedelmi központokhoz sem. A szabadságharc államának nem volt ugyanis állandó székhelye, ami nem volt azonban akadálya annak, hogy jól szervezett és pontosan működő udvartartás jöjjön létre, amely biztosította a fejedelem rangjához méltó környezetet és megfelelt a személyét kísérő reprezentatív előírásoknak és külsőségeknek. [2] „Nemzetem dicsőségéért, nem a magam büszkeségéért volt” — írja később Rákóczi, aki tisztában volt azzal, hogy udvartartásának fénye és kulturális színvonala nemcsak saját méltóságának követelménye, de diplomáciai kapcsolataiban is szerepe van, államának és politikájának hitelét erősíti. Ebben az összefüggésben kell tehát vizsgálnunk a fejedelmi udvarban folyó művészeti tevékenységet, Rákóczi udvari művészeinek helyét, feladatát is. A szabadságharc eredményeit műalkotásokkal is dokumentálni kívánó fejedelem számára állandó rezidenciális központ híján azonban aligha lett volna haszna és praktikus értelme egy olyan, a korban általános reprezentációs formának, amely nagyméretű csataképekben adta bizonyosságát az udvar sikeres politikájának és hadvezetésének. [3] Hasonlóan ahhoz a tíz darabból álló pannóciklushoz, amelyen Savoyai Jenő számára festette meg 1708—9-ben udvari festője, Jan van Huchtenburg a herceg győztes csatáit, köztük a szabadságharc nemzetközi esélyeit döntően megváltoztató höchstádi győzelmet, [4] vagy Louis Laguerre csataképsorozatához, az osztrák sereggel szövetséges angolok fővezére, Marlborough herceg londoni palotája számára, amelyen a festő a herceg által vezetett angol csapatok sikereit örökítette meg. [5] Tény azonban az is, hogy a szabadságharc idején a kezdeti győzelmek ellenére sem alakult ki egy olyan politikai és egzisztenciális nyugvópont, amely mindenképp feltevéle az effajta retrospektív, dokumentáló udvari művészetnek. Talán a kuruc állam politikai létének és jövőjének bizonytalansága is oka lehetett annak, hogy Rákóczi nem igényelte az addigi hadi sikereket bemutató alkotásokat.

A szabadságharc képzőművészeti reprezentációja korlátozott műfaji keretek között valósulhatott meg tehát. Egyfelől olyan műfajokban, amelyek — mint az érem és a rézmetszet — sokszorosító technikával készültek, s melyeket így Rákóczi főként a külföld tájékoztatására, érdeklődésének ébren tartására szánt, másfelől pedig abban a festészeti ágban, amely már közvetlenül a fejedelmi reprezentációt szolgálta azaz a portréfestésben. Rákóczi a szabadságharc nyolc éve alatt mindössze két olyan művésszel került kapcsolatba, aki az udvari művész



feladatát a nyugati udvarok színvonalán tudta ellátni: 1703-tól 1707 őszéig a svéd származású, s korábban a bécsi udvarnak dolgozó pénz- és éremvénnök Daniel Warout foglalkoztatta, [6] 1707 augusztusától lengyelországi emigrációja végéig pedig Mányoki Ádám állt a szolgálatában udvari festőként. [7] Tevékenységükhöz köthető valamennyi mű — három emlékérem, három arckép és egy arcképmetszet —, amely jelenlegi ismereteink szerint a szabadságharc idején Rákóczi megbízására készült. Ezek mindegyike a fejedelem arcképe tehát, illetve három esetben olyan reprezentatív emlékérem, amelyen képmása is szerepel.

A királyi vagy fejedelmi portré — amely mindig a kor uralkodó-ideálját fogalmazta meg s az uralkodó arcképébe vetítve példaként mutatta fel, — egyidejűleg szolgált emléképnek és valóságghú dokumentumnak, s mint ilyen, az uralkodói reprezentáció része volt. Rákóczi fejedelemsé válassztása után készült portréit egyfelől ez a ranggal járó kötelezettség hozta létre. Minthogy a kuruc állam léte és perspektívája magával Rákóczival forrt össze, fejedelmi személyét hangsúlyozó mecénási programja egy másik szempontot is felvethet. Amikor képmásaival, az érmek esetében pedig azok feliratával fejedelmi származására, birodalmi hercegi rangjára utalt, s ezáltal közvetve családjá történelmi múltjára és jelentőségére hivatkozott, vajon nem rangot kívánt-e adni az általa képviselt ügynek és biztosítékot a felkelés politikai távlatainak? Feltevésünket egy ilyen reprezentációs szemlélet nemzetközi hasznáról a francia udvar részéről tett diplomáciai megnyilatkozások támasztják alá. [8] De alátámasztják Rákóczinak azok a lépései is, melyeket a külföldi publicisztikai irodalom ellenséges, gúnyos, a függetlenségi háború politikai és társadalmi dimenzióit lekecsinylő hangneme váltott ki. A külföldi sajtó ugyanis következetesen „mécontent”-oknak, elégedetleneknek, mások pedig rebelleseknek nevezte a kuruc felkelőket, mint ahogy arra is adódik példa, hogy Rákóczit a „rebellió vezérének” titulálták. [9] A fejedelem, aki állandó figyelemmel kísérte a nemzetközi, különösen a párizsi és holland publicisztikai visszhangot, kifogásolta az effajta szóhasználatot és 1708 elején levélben fordult Bonnac márkihoz, XIV. Lajos követéhez, hogy a párizsi Gazette a „mécontent” kifejezés helyett a szövetszertettek elnevezést használja. Kívánságát az uralkodó méltányolta, s a francia sajtót még az év márciusában utasította a nemkívánt kifejezés mellőzésére. [10] A jobbágyfelkelésként indult szabadságharc vezére érthető és indokolt érzékenységgel reagált az effajta durva megkülönböztetésre, s evvel is függ össze, hogy következetesen törekedett az európai közvélemény tájékoztatására a függetlenségi harc okai és politikai érvei felől.

Rákóczinak mindamellett tudnia kellett, hogy eközben egyetlenegy olyan képi ábrázolás sem készült külföldön, amely a kurucok harcával rokonszenvezett volna. A gúnyképekkel operáló részrehajló „tájékoztató” a kor bevett publicisztikai fogásai közé tartozott ugyan, közvélemény formáló ereje azonban kiszámítható volt. [11] Így bizonyára igen széles körben alapozták meg külföldön a magyarországi helyzetről alkotott véleményét a bécsi indulatokat képviselő röplapok populáris hangú gúnyversei és illusztrációi, vagy Bottyán János 1706-ban készült karikatúrája, amely a generális személyén keresztül a „magyar rebellesek” egész táborát vette célba. S csupán információs szándékában mondható tárgyilagossabbnak az a négy metszet is, amely a szabadságharc vesztesít csatáiról tájékoztatta az érdeklődőket. [12]

A három emlékérem, amelyet Rákóczi Daniel Warouval készíttetett el, kétségtelenül sem műfaja, sem közönsége szempontjából nem állítható az említett röplapokkal párhuzamba. Pontosabban: épp a műfaj maga — ez az akkor legrangosabb sokszorosító technika — határolta le egy szűkebb műértő környezetre a kört, amelyben az érmek művészi és információs tartalma hathatott. A választott közönség pedig egy előkelő múltú technika hagyományos és kifinomult kifejezésrendszerén keresztül kapott képet a kuruc állam maga elé tűzött vagy megvalósított elképzeléseiről. Hogy miként „fordította le” magának a képzőművészet jelképrendszerébe sü-

ritett elképzeléseket, illetve mennyiben adott nekik valós politikai programként hitelt az a nyugati műértő közönség, amely ezekhez az érmekhez elsősorban mint műalkotásokhoz, s nem mint politikai programnyilatkozatokhoz közelített, ma már nem tudjuk megítélni. [13] Ez a problémafelvetés azonban inkább a műélvező és a befogadó szemszögéből láttat, s a műalkotás ma már csak nehezen értékelhető hatásmechanizmusát érinti, mi pedig Rákóczi megrendelői céljait, valamint a számára adódó képzőművészeti kifejezés lehetőségeit vettük vizsgálat alá.

Nyugat-Európában ekkor a tájékoztatás kétségkívül legreprezentatívabb formáját jelentették a rendszeresen kibocsátott érmek, amelyek az állam, s vele az uralkodó életének fontosabb eseményeiről, országos érdeklődést kiváltó mozzanatairól emlékeztek meg. [14] A 17. századtól Európa-szerte művelt „histoire metallique” vagyis „érmekben elbeszélte történelem” az érmek időszakos, napi politikai aktualitása mellett is elsősorban az uralkodók „történelme” volt. Mert noha feladatuk szerint egyfajta eseménytörténeti egymásutánt is rögzítenek, a legfontosabb bennük mégis az uralkodó erényeinek és az uralkodói politika főbb céljainak, valamint megvalósult eredményeinek a hangoztatása. Mindemellett az éremveretés nemcsak reprezentatív tett, de uralkodói privilégium is volt. A három emlékérmét így Rákóczi nemcsak propagandalehetőségnek, de kétségtelenül uralkodói gesztusnak, fejedelmi rangját hangsúlyozó alkalomnak is tekintette. [15] A tényt ugyanis, hogy 1704 júliusától Erdély választott fejedelme, vagyis diplomáciai kapcsolataiban már nem csupán a lázadók vezére, hanem államfőként lép fel, az uralkodói kiváltsággal kibocsátott érmek nemzetközileg érvényes reprezentációs formában és színvonalon dokumentálták.

Az egykorú éremművészet élvonalában álló három érem a szabadságharc egy-egy eseményéhez, politikai mozzanatához kapcsolódik. Rákóczi nemcsak programadójuk volt, de biztosra vehetjük, hogy a gondolat képi adaptálásának módja is tőle származik. A politikai aktualitás mindegyiken allegorikus ábrázolásban ölt formát.

A szabadságharc kezdetét megörökítő emlékérem előlapját — akárcsak a másik kettőét —, a fejedelem portréja díszíti, míg hátoldalát három nőalakból formált allegorikus jelenet tölti ki. (1. kép) Az érem a hátoldal felirata szerint a „Felszabadítás megkezdett munkájának...” lett szentelve, a jelenet így a béklyóba vert Szabadságot ábrázolja, amint bilincseit oldja meg Justi-



1. Daniel Warou: Allegória a szabadságharc megkezdésére. Emlékelem, hátlap, 1705. Magyar Nemzeti Múzeum



tia, valamint a „Hazai Törvények” megszemélyesítője, kit a lábánál heverő LEGES PATR/iae/ feliratú könyv azonosít. Másképp fogalmazva: a szabadságot egyedül a jog és a törvényesség biztosítja. Az allegóriában mind ez ideig csupán a felszabadító harc megkezdésének képi megformálását látta a szakirodalom. [16] Pedig programja ennél konkrétabb, minthogy pontos képi megfelelője Rákóczi egyik legjelentősebb kiáltványának, az 1703 végén, 1704 elején fogalmazott, s 1704-ben több nyelven kiadott „Recrudescent...” tartalmának. A röpirat a szabadságharc megindulásának okait, az idegen uralom ellen folytatott fegyveres küzdelem jogos voltát tárta a világ elé. A kiáltvány pontokba szedve rögzíti mindazokat a jogellenes intézkedéseket, melyekkel a Habsburg uralkodók a „haza törvényei” ellenében addig az országot kormányozták. Megszegett, illetve figyelmen kívül hagyott törvénycikkekre hivatkozva sorolja fel a jog, a közigazgatás, a gazdaság és a vallás terén elkövetett jogsérelmeket. A kiáltvány érvrendszere ugyanazokkal a fogalmakkal él, mint az érem allegóriája. A megfelelés különösen a túlon túl konkrét, s a képi allegóriákban ismeretlen „hazai törvények” jelképes ábrázolásában érhető tetten, minthogy a kifejezés a „Recrudescent” szövegében is minduntalan visszatér.

Az érem mondanivalójába mindemellett némi személyesség is vegyül, méghozzá az egyes ezüst és bronz példányokra írt zsolttáridézetben: „LAQUEVS CONTRITVS EST ET NOS LIBERATI SVMVS .PSAL: 123 VER:7” (A háló elszakadt és mi megszabadultunk. 123. zsolttár 7. vers). A múlt időben, kissé votív tartalommal fogalmazott sor szövegpárhuzamát a „Recrudescent...”-ban ugyancsak meglegni, mégpedig ott, ahol a Rákóczi elleni ítélet jogtalanságáról, majd a fejedelem börtönből való kiszabadulásáról esik szó. Nem véletlen tán, hogy az idézetet Rákóczi csupán a kevésbé nemes anyagú példányokra vésette rá, — melyeket feltehetően a zsolttár utalását értő hazai környezetnek szánt —, a reprezentatív arany változatokra azonban nem.

Rákóczi a szabadságharc kezdetére emlékező érem allegóriáját legfontosabb korai kiáltványából merítette tehát, abból, amelyik jogi érvekkel tette az európai szabad államok számára egyértelművé és indokolttá a szabadságharc megindításának okait. Minthogy a több nyelven is kiadott kiáltványt a művelt, politikai körök-

ben Európa-szerte ismerték, az érem megfelelő nemzetközi értelmezése aligha volt kétséges. Rákóczi a röpiratban kifejtett politikai indokokat egy olyan műfajjal támogatatta meg, amely megszokott és elfogadott volt abban a politikailag érzékeny felsőbb társadalmi körben, melynek szimpátiájára a fejedelem számított. Másik két érme szintén hasonló „diplomáciai szolgálatot” látott el külpolitikai kapcsolataiban.

A szécsényi országgyűlés emlékérmén Warou három, oltártűzest élesztő Vesta papnő alakjában a három vallás — katolikus, evangélikus és református —, között létrejött békét formálta jelenetté. Ahogyan az eddigi irodalom is megállapítja, az érem a vallási meg egyezés törvénybe iktatásának állít emléket. [17] (2. kép) Kibocsátásának célja — úgy hisszük, — azonban nemcsak ez lehetett. Az országgyűlésnek a szabadságharc belpolitikája, valamint Rákóczi államfői státusa szempontjából nem kevésbé jelentős döntése volt az, hogy ekkor fogadták el magát az államformát, vagyis a rendi konföderációt, s ekkor választották Rákóczit vezérő fejedelemmé. Mindkét eredmény ráadásul külpolitikai szempontból is számottevő, minthogy feltétele volt a diplomáciai tárgyalások továbbvitelének, amelyek ekkor a francia udvar támogatásának elnyerése érdekében folytak. [18] A külföldi közönségnek szánt érem mégis a vallási megegyezésről szól, azaz lényegében az államnak a protestáns vallásokkal szembeni toleranciájáról. Ismét egy olyan közlendő, amely külpolitikai téren is jelentős, s amely ezért — tán nem tévedünk —, elsősorban a protestáns országokkal 1704 óta tartó s 1705 őszén megújuló diplomáciai kapcsolatok ápolására szolgált. Ekkor, a szécsényi országgyűléssel közel egyidőben kezdődnek meg ugyanis angol és holland közvetítéssel a nagyszombati béketárgyalások Rákóczi és a bécsi udvar képvisellete közt. Az angol és holland mediációnak pedig a későbbiekben is fontos szerep jut majd a szabadságharc külpolitikájában, illetve az ország és Erdély európai státusának rendezésére tett kísérletekben. Az allegória emellett egy olyan mozzanatot is rejt, amely Rákóczi államfői habitusát állította előtérbe: a vallási megegyezéssel felvilágosult belpolitikáját, kormányzati elveinek nemzetközileg is figyelmet érdemlő toleranciáját szemléltette.

Utolsóként említjük Rákóczinak azt az emlékérmét, amely nemcsak mind közt a legjobb minőségű, de a mecé-



2. Daniel Warou: Allegória a vallások közti megegyezésről. Emlékérem, hátlap, 1705. Magyar Nemzeti Múzeum



3. Daniel Warou: Herkules küzdelme a lernai hydrával. Emlékérem, hátlap, 1705. Magyar Nemzeti Múzeum



nás-fejedelelem reprezentáció és megrendelői szándékait illetően a legbeszédesebb is. (3. kép) A hátlapon itt a lernai hydrát legyőző Herkulest látjuk. [19] Azt az antik mitológiai hőst, akiben az újkori Európa császárai — akárcsak római elődeik —, a legfőbb és legbecsesebb uralkodói erények megtestesülését látták. Az érem körirata — „TENDIT PER ARDUA VIRTUS” (Nehézségeken keresztül győz az erény) — nemcsak Herkules közismert választására utal, de annak párhuzamaként a nehéz helyzeteken úrrá lévő uralkodói erényekre is. Az „Exemplum virtutis”-t megjelenítő antik hős, akit érdemei az istenek közé emeltek, mind gyakrabban volt már a 17. század folyamán is a népének érdekeit szolgáló, győztes uralkodó eszményének perszifikációja, s mint ilyen, az aktuális uralkodó mitológiai párhuzama. A Herkulesz-szimbolika azonban I. Miksa óta főként a Habsburg császárok uralkodói reprezentációjának volt egyik legfontosabb eleme, különösen I. Lipót, legfőként azonban VI. Károly számára. Az ő uralkodásuk alatt lett Herkules alakja — olykor esetleg csak attribútumai — a hivatalos császári építkezések elmaradhatatlan festett vagy szobrászi díszé, az ünnepi dekorációk, s főként a diadalkapuk panegirikus jelképrendszerének állandó szereplője. [20]

Lehet, hogy épp egy diadalkapu Herkules-figurája szolgált előképpül Rákóczi harmadik érmének tervéhez is. Ezt a kaput 1690-ben az augsburgi választófejedelmi gyűlésről hazatérő császári család tiszteletére emelték Bécsben az idegen kirendeltségek képviselői, a „die Fremde Niederleger in Wien”, s tervét Johann Bernhard Fischer von Erlach készítette. [21] A Herkules-oszlopoktól közrefogott diadalív sarkain az oroszlánnal, illetve a hydrával küzdő Herkules szobrai álltak. Ez utóbbi kompozíciója, a lesújtani készülő figura kontrappoztos mozdulata, lábtartása amint az állat testére tapos, oly mértékben egyezik az érmen megvalósult megoldással, hogy feltételezzük, Warou ismerte a Fischer von Erlach által többször is felhasznált és metszetben is megjelent kompozíciót, s annak mintájára készítette el Rákóczi számára a Herkules-allegóriát. [22] (4. kép)

Rákóczi valamennyi érmét uralkodói minőségében bocsátotta ki, s már az előző kettő tartalma, mondanivalója is a fejedelmi diplomácia hosszabb távú terveibe kapcsolódott. Bennük, s általuk Rákóczi államfői pozíciójára hivatkozott, s ez a célja a Herkules-érem kibocsátásában még határozottabban mutatkozik meg. A Herkules-küzdelmet kísérő deviza személyre szóló, s akárcsak a műfaj más példánál, az ábrázolt erényeire vonatkozik. Úgy véljük tehát, hogy a Herkules-allegória — a korábbi megállapítással szemben — nem általános jelentést hordoz, benne nem a függetlenségért küzdő ország jelképét kell látnunk csupán, [23] hanem fejedelmi, uralkodói perszifikációt. Rákóczi kortársa, a császárpárti erdélyi főúr, Cserei Mihály sokszor idézett naplóbejegyzésében így fogalmaz ugyanerről: „Rákóczi beérkezék Magyar-Egrihez, pro 11 novembris Fejérvára országgyűlést hirdetvén, hogy ott fejedelemségre magát installáltassa... Ugyanakkor Rákóczi Ferenc is arany numismákat verete, Herkulest iratván rája, a hétfejű hydrának mint szedi fejeket, magát Herkuleshez, a római császárt a hydrához hasonlítván...” [24] Az idézet szerint a kortársak értékelték az érem Herkules-analogiáját, amely kedvelt hősi allegóriaként már a 17. századi magyar főnemesség hőskultuszában is megtalálható volt. Azonban Cserei a Herkules-érem esetében az allegória tartalmát túlzottan leegyszerűsítve, benne csupán az ellenséget legyőzőni készülő fejedelem párhuzamát látta. Úgy gondoljuk, hogy a témaválasztás ennél az egyszerű megfelelésnél messzebbre mutat. Mert noha Herkules gyakori szereplője volt a nyugat-európai uralkodók reprezentációjának, a jelkép ebben a politikai régióban mégis inkább a Habsburg uralkodók dicsőítését szolgálta. A kérdés tehát inkább az, hogy mennyiben volt szándékos Rákóczi részéről a Habsburg ikonográfia központi, szinte hivatalossá tett jelképének ez az egyértelmű átvétele? Értékelhető-e úgy a gesztus, mint egyfajta reprezentációs eszközökkel megfogalmazott politikai kihívás?



4. Johann Bernhard Fischer von Erlach: Herkules küzdelme a lernai hydrával. „Triumphpforte der Fremden Niederleger in Wien” — a diadalív tervének részlete, 1690. Wien, Graphische Sammlung Albertina

Amennyiben igen, úgy e kihívás alapja egyfelől a Rákóczi család politikai öröksége, elsőként pedig az erdélyi fejedelmi cím, amely az 1704 júliusában Gyulafehérvárott megtartott fejedelmválasztó országgyűlés óta saját jogán is megillette Rákóczit. Az erdélyi fejedelmi méltóság nemzetközi tekintélye, Erdély ügyének súlya az európai politikában diplomáciailag a nyugati uralkodók sorába emelte őt. [25] Másfelől pedig alapja az a politikai elszántság is, amely az 1704 őszén Selmecen megtartott béketárgyalások kudarca és a császári politika tárgyalásképtelen merevsége nyomán alakult ki benne. Az érem allegóriájához hasonló diplomáciai határozottság és államfői tudatosság mutatkozik meg abban is, ahogyan 1705 elején a külföldi udvarokat az osztrákokkal folytatott béketárgyalások kinyomtatott jegyzőkönyvével a kialakult helyzetről tájékoztatta. [26] Diplomáciai megnyilatkozásaiból — csakúgy, mint a Herkules-allegóriából — a fejedelmi hatalom megszilárdulását olvashatjuk ki. Amiről a Herkules-érem művészi formában ad bizonyosságot, azt Rákóczi így foglalja majd össze a szécsényi országgyűlés eredményeiről XIV. Lajosnak írt levelében: „Ilyen módon az egész nemzetet megnyertem ügyemnek, közös akarattal reám ruházták a hatalmat és annyira bíznak bennem, hogy szinte elmondhatom, szuverén hatalom van a kezemben.” [27]

Ez a határozottan politizáló művészi reprezentáció azonnal fölveti a kérdést: mikor, azaz milyen politikai alkalomra készült a Herkules-érem? A vélemények a kérdésben megoszlanak, a legkorábbiak az érmet az ónodi országgyűlés emlékérmének tartották. [28] Esze Tamás később arra hivatkozva, hogy az előlapon Rákóczi címei közül csak birodalmi hercegi címe, valamint er-



déli fejedelmi méltósága szerepel, vezérlo fejedelmi címe azonban nem, úgy gondolta, hogy az érem csak is erdélyi eseményhez köthető, s ezért Cserei Mihály idézett naplőjegyzetere támaszkodva a tervezett 1705-ös erdélyi országgyűlés alkalmához kapcsolja.[29] Galavics Géza szerint — aki kételkedik Cserei utólagos feljegyzésének forrásértékében —, az érem inkább az 1707-es marosvásárhelyi fejedelmi beiktatás emlékére.[30]

Úgy véljük, Esze Tamás címekek kapcsolatos érvelése önmagában nem bizonyítja még, hogy az érem erdélyi eseményhez kötődik. A z nála érvként felhozott megállapítás, miszerint a vezérlo fejedelmi cím nem szerepel rajta, inkább azt támasztja alá, hogy az érem a cím adományozását, azaz a szécsényi országgyűlést megelőzően készült. Aligha képzelhető el ugyanis, hogy Rákóczi épp ezen az érmen, amelyen államfői státusának ilyen reprezentatív módon, közérthető képi hagyományokra támaszkodva adta bizonyosságát, ne tüntette volna fel azt a méltóságát, amely államfőként bel- és külpolitikai szempontból egyaránt döntő volt számára, s amely belpolitikai hatalmának megszilárdulását is jelentette.

Az érem datálásában a rajta szereplő címek azonban további problémát is felvetnek. Galavics Géza véleménye szerint ugyanis a Herkules-érem azért nem készülhetett az 1705 szeptemberében megtartott szécsényi országgyűlés előtt, mert Rákóczi a rajta lévő birodalmi hercegi címet — jóllehet 1696 óta megillette őt —, az erdélyi fejedelmi méltósággal együtt csak az országgyűlést követően használta hivatalos formában, — azaz pecsétein. Ennek alapján elveti annak lehetőségét is, hogy az érem esetleg azonos lehet azzal, amelynek veretése a már elkészült forma alapján egy 1705. április 13-án kelt levelében adott utasítást.[31] Úgy gondoljuk azonban, hogy Rákóczi hivatalos címhasználatát nem befolyásolja annak eldöntését, hogy az érem készülhetett-e a szécsényi országgyűlés előtt, avagy sem. A hivatalos címhasználat különbözhetett a külpolitikai propaganda-célokra készült reprezentatív érmek cím-jelölésének gyakorlatától. S épp mert Rákóczi az emlékéremnek a műfaj jellegéből adódóan elsősorban külpolitikai kapcsolataiban szánt szerepet, címei közül elsőként a nemzetközi szempontból előkelőbb német hercegi címet közli, s csak azt követi az erdélyi fejedelmi (avagy az & kötőszóval jelölt formában itt is csupán hercegi?) méltóság.[32] Amikor pedig a szécsényi országgyűlés után készült érmeivel fejedelemlként, megválasztott államfőként reprezentál, már csak államának méltóságaiban tünteti fel magát, mégpedig ismét a nemzetközi tekintély szerinti sorrendben: erdélyi fejedelemlként és a konföderált rendek vezéréként.

A fentiek után nem zárható ki tehát, hogy Rákóczi 1705 áprilisában a Herkules-érem verésére adott mégis utasítást. Ez annál is inkább hihető, mert a Herkules-érem mint politikai tartalmú gesztus az 1705 elején kialakult külpolitikai, diplomáciai szituációt feltelezi. S épp a diplomáciai terén hozott komoly fordulatot 1705 tavasza: XIV. Lajos követének megérkezésével rendszeres államközi kapcsolat jött létre Rákóczi állama és a francia udvar között. A meginduló tárgyalások eredményeként a francia uralkodó véleménye rövid idő alatt kedvezően változott Rákóczi államát és a szabadságharc politikáját illetően: elismerte Rákóczi erdélyi fejedelemségét, és államának anyagi támogatásával egyben jelezte, hogy méltányolja a szabadságharc céljait. Kínálkozik tehát a feltételezés, hogy Rákóczi ennek a megelénkűlő és számára igen fontos diplomáciai kapcsolatnak a reprezentációs céljaira és kötelezettségeire készítette el — az ismert érmek közül tehát elsőként —, a Herkules küzdelmét ábrázoló emlékérmét.

Az érmek datálásával kapcsolatban egy Warou-ra vonatkozó másik levéltári adat is figyelmet érdemel, mégpedig a vésnök egy 1705. május 31-én iktatott beadványa, amelyben Rákóczi számára addig készült munkáit sorolja fel.[33] Ebben csupán egyetlen „bizonyos Medál” kimetszéséről tesz említést, ami feltehetően azonos volt azzal, amelynek veretésére áprilisban kapott utasítást, s így talán azonos a Herkules-érmmel. Valószínű, hogy

Rákóczi a szécsényi országgyűlés után hamarosan megrendelte Warou-nál az országgyűlés eredményéről tájékoztató második érmet, s tán azt követően nem sokkal a „Recrudescent . . .”-hoz kapcsolódó és a szabadságharc megindításának okait jelképesen összefoglaló harmadikat is. A három emlékérem, melyekkel a fejedeleml egy diplomáciai szempontból következetes, átgondolt reprezentációs programot valósított meg, egymáshoz közeli időben készülhetett el, feltehetően még 1705-ben.

Az érmek előlapján a műfaj hagyománya szerint a fejedeleml portréja szerepel. Warou azonban — vélhetően a fejedeleml utasítására — mindhárom esetben más fel fogásban készítette el. Ez önmagában is feltűnő, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy az érmek egymást rövid időn belül követték. Az „histoire metallique” európai gyakorlatában általánosabb volt az, hogy az egymás után vert érmek azonos, vagy csupán apróbb részletekben módosított portréábrázolással készültek.

Warou a Herkules-érem Rákóczi portréjában a hadvezér-uralkodót öröklötte meg. (5.kép) Az érem külföldi közönségének első alkalommal mutatta be a fejedeleml, dispáncélban, s a műfajban hagyományos reprezentatívabb megoldással, oldalnézetben. A profilkép ünnepélyes distanciája ugyanúgy a nyugati típusú uralkodói reprezentáció normái szerint való, mint a hátlap Herkules-allegóriája.

A szécsényi országgyűlés emlékérmének arcképe, „a reprezentatív nemesi portré ismérveit viseli”.[34] (6. kép) Ez a megfogalmazás annyiban is találó, mert ennél az éremportrénál Rákóczi a műfajban ekkor még ritkább szemközti ábrázolást választotta, feltehetően a hátlap témájához, a szécsényi országgyűlésen elfogadott vallási megegyezés allegóriájához igazodva. A szabadságharcnak ez az ország rendeit elsősorban érintő, országos problémákat rendező döntése komoly belpolitikai eredmény volt. Rákóczi tehát ennél az érmmel feltehetően a belföldi propaganda céljaira is gondolva a hazai közönség izlését és portrészakasait vette figyelembe. Ezért választotta az előkelőbb és ünnepélyesebb profilképpel szemben a hazai portréhagyományhoz kapcsolódó, s egyúttal természetesebb, közvetlenebb megoldást, a szembeforduló pózt.

Ismét más a szabadságharc kezdetének emlékére készült retrospektív emlékérem portréja, amely viszont az éremműfaj klasszikus hagyományaihoz kötődik.



5. Daniel Warou: II. Rákóczi Ferenc. Emlékeerm, előlap, 1705. Magyar Nemzeti Múzeum





6. Daniel Warou: II. Rákóczi Ferenc. Emlékérem a szécsényi országgyűlésre, előlap, 1705. Magyar Nemzeti Múzeum

(7. kép) Itt a profilban ábrázolt ruhátlan büszt, az antik érmek idealizáló előadásmódja teszi emelkedetté a látványt, és biztosítja Rákóczi megjelenésének méltóságát.

Rákóczi mint megrendelő az emlékérmek ikonográfiájában politikai és diplomáciai tényezőkhöz, valamint az uralkodói reprezentáció alkalmanként egyedi szempontjaihoz igazodott, amikor az érmek többnyire művésziileg is igényesebb előlapján uralkodói rangban, fejedelemként jelent meg. E művekben a politikai tartalmú allegória és a reprezentatív fejedelmi képmás parallel jelenléte okán tisztábban követhetők és közvetlenebbül vizsgálhatók Rákóczi fejedelmi reprezentációval kapcsolatos megrendelői elképzelései, mint az általa készíttetett másik műalkotás-csoportban, festett portréiban. Az a körülmény ugyanis, hogy a fejedelem udvari festője 1707 augusztusától Mányoki Ádám személyében egy arcképfestő volt, a szabadságharc képzőművészeti reprezentációjának kérdését a következő időszakra vonatkozóan teljes egészében a portréfestészet körébe utalja. S ekkor ok és okozat, azaz a vizsgálat tárgya s annak következménye felcserélődni látszanak. Hiszen mi más adhatna teret, mint a portréfestés a fejedelmi reprezentáció kielégítésére ott, ahol az egyetlen valóban kiemelkedő minőségben dolgozó művész egy portréfestő? Miként választható szét ilyen esetben a körülmény megszabta lehetőség és a megrendelői tudatosság?

A tisztánlátáshoz támpontot nyújtanak a már korábban vázolt szempontok, főként az, hogy a szabadságharc vezére az általa megrendelt műveken uralkodóként kívánt megjelenni. A portréfestő—mecénás kapcsolat alapja azonban nem csupán ez, de nem kis mértékben maga az uralkodói szerep is, amely a ranghoz kapcsolódó reprezentációs szokásokat és normákat minden helyzetben igényelte.

Ezt példásan támasztja alá az az adat, hogy a fejedelem Mányokit emigrációja idején is foglalkoztatta, s Berlinből azért rendelte magához Danckába, hogy udvari festői szolgálatait ott is igénybe vegye. A bécsi udvar ügynökeitől tartva a fejedelem álnév alatt, inkognitóban élt a lengyel kikötővárosban, ahol ekkor már komoly anyagi nehézségek közepette tartotta fenn kislétszámú udvarát, melyet ezért nem sokkal Mányoki odaérkezése után fel is oszlatott.[35] Ilyen körülmények között a fizetett saját udvari arcképfestő — különösen Mányoki változatlanul hagyott, magas évi fizetése mellett[36]

— nem más, mint fejedelmi luxus, amelyre aligha van más magyarázat, mint az, hogy időről időre készülők arcképeit Rákóczi fejedelmi rangjához tartozó és reprezentatív életvitelével együttjáró kötelezettségnek tartotta. Ide kívánczó adalék Szatmáry Király Ádámnak, Rákóczi belső emberének már a franciaországi emigráció idején, 1714. február 27-én írt naplőbejegyzése is, miszerint „ebéd után volt Őfelsége Arlae nevű képírónál, magát leíratni miniatűraban”, amely adat Jacques Antoine Arlaud francia miniatűrfestő ma már ismeretlen művére vonatkozik.[37]

Már Warou éremportréi is tanúsítják, hogy Rákóczi jól ismerte a portré lehetőségeit, s szerepét a fejedelmi reprezentációban. Azonban az érmeken lévő arcképek a sokszorosító technika ellenére sem tölthették be ugyanazt a feladatot, mint amit a nagy példányszámú metszet. S Rákóczi, aki lényegesnek tartotta, hogy arcképei nemcsak művészi igényűek, de valóságűiek is legyenek, a szabadságharc éveiben jól tudta, hogy Európa csupán fiktív portréábrázolásokat ismer róla. Ezek Sarolta Amália hessen-rheinfelsi hercegnővel kötött házasságát követő érdeklődés nyomán francia metszők munkáiként készültek, s hiteles előkép híján Rákóczi mostohaapja, Thököly Imre ismert arcképmetszeteit aktualizálták — többnyire megtartva az öltözet keleti vonásait, mint jellemző részletet, — vagy a család erdélyi származása miatt Apaffy Mihály erdélyi fejedelem metszett portréihoz nyúltak vissza.[38] Így Le Noble „Histoire du Prince Ragotzi” című 1707-ben megjelent történeti műve, amely Rákóczit és családját múltját méltatva a szabadságharc politikai indokait Magyarország addigi történelmével összefüggésben ismerteti — noha információit tekintve a hitelesség szándékával készült —, mindkét kiadásában Rákóczi egyik fiktív lovas portréját közölte.[39] Nem véletlen tehát, hogy az első metszet, amelyre ismereteink szerint a fejedelem megbízást adott, saját portréja volt.

Rákóczi 1707 augusztusában fogadta szolgálatába udvari festőként Mányoki Ádámot. Hazahívásában, valamint abban, hogy a fejedelem választása éppen reá esett, az irodalom többnyire magyar származását említí érvként tehetsége és művészi képzettsége mellett, s csupán esetleges tényezőnek tekinti haza kerülésében azt,



7. Daniel Warou: II. Rákóczi Ferenc. Emlékérem a szabadságharc megkezdésére, előlap, 1705. Magyar Nemzeti Múzeum



hogy arcképfestő volt.[40] Pedig az eddig elmondottak amellett szólnak, hogy a fejedelemnek reprezentációs céljaihoz udvari festőként elsősorban arcképfestőre volt szüksége.

A festő Rákóczi Berlinben tartózkodó felesége és udvari orvosa, Lang Ambrus biztatására hagyta ott a porosz fővárost.[41] Az udvari festői szolgálatra Mányoki minden szempontból a legmegfelelőbb volt. Tehetsége és portréfestő-gyakorlata mellett Rákóczi — kivételes kedvező körülményként — magyar származása miatt a festő személyes elkötelezettségére is számíthatott, amikor udvarába fogadta. Mányoki azonban tizenkét éves kora óta távol élt Magyarországtól,[42] s úgy tűnik, nem könnyen hagyta ott a biztos megélhetést nyújtó berlini udvart. Legalábbis ez tűnik ki egy későbbi, 1711-ben Rákóczinak írott leveléből, amelyben öntudatosan emlegeti fel, hogy annak idején Berlinben kedvező helyzet (favorable Condition) adta fel, hogy Rákóczihoz szegődjön.[43] S arra, hogy nemcsak a kedvező ajánlatokban nem szűkölködhetett, de festőként is megbecsült volt, Christian Ludwig Hagedorn, a barát és életrajzíró hozza adalékként azt az esetet, amikor a trónörökös I. Frigyes személyesen látogatta meg a festőt, s rendelte meg nála tisztikara arcképeit.[44] Amikor Rákócziné meghívását elfogadta, nem „magyar szíve szólalt meg” tehát, ahogyan monográfusa, Lázár Béla véli. Sokkal inkább a felkínált udvari státus — akkoriban a festő-egzisztencia legmagasabb foka — vonzotta, amire a porosz udvarban I. Frigyes személyes megbecsülése és megbízásai ellenére is aligha számíthatott. A jelentősebb német udvarok ekkor már azon versengtek ugyanis, hogy francia vagy francia tanultságú festőt nyerjenek meg udvari festőnek. Így került néhány évvel később Antoine Pesne I. Frigyes berlini udvarába, s hasonlóképp lett — bár nem tartózkodott Münchenben — Miksa Emánuel bajor választófejedelem udvari festője a Párizsban élő Joseph Vivien, aki a kölni udvar számára is szállított arcképeket.[45]

Mányokit a fejedelem magas évi járandósággal, 900 rajnai forinttal fogadta szolgálatába. Az összeg, amely megközelítette Lang doktor udvari tanácsos és orvos évi fizetését, a fejedelem megbecsülésének csak egyik jele volt.[46] Hagedorn külön kitér arra, hogy Mányoki a fejedelmi udvarban nemesembereként volt alkalmazásban. [47] Ennek a megállapításnak a háttérben valószínűleg több van annál, mint az, hogy Rákóczi számon tartotta a festő középnemesi származását. A fejedelem nemesekből és értelmiségiekből álló közvetlen környezetéhez tartozott, akit ha kellett, az udvari értelmiség más tagjaihoz hasonlóan diplomáciai feladatokkal is megbízott. (Talán ilyen természetű küldetéssel járt 1709 februárjában Brüsszelben.) [48] Fogalmazhatjuk úgy is, hogy Mányoki volt az első értelmiségi egzisztenciával rendelkező művész a 18. századi Magyarországon.

A festő hazahívásának körülményei miatt vetette fel Lázár Béla, hogy Mányoki Berlinben valószínűleg megfestette a fejedelemasszonyt. Ehhez a feltevéshez kapcsolódva tartotta Rákócziné portréjának Mányoki egyik korai, ám valóban ismeretlen nőt ábrázoló arcképét.[49] Jóllehet az eddig ismert forrásokból nem derül arra fény, hogy a fejedelemasszony arcképe valóban el is készült, a következtetés mégis kézenfekvő. Hiszen Mányoki leginkább egy kész művével bizonyíthatta Rákóczi előtt, hogy képzettsége és a berlini udvarnál szerzett tapasztalatai a reprezentatív udvari arcképfestésben valóban alkalmassá teszik az állásra.

A Berlinben készült arckép már Lázár Béla monográfiájában is szerepelt, mint ismeretlen főúri hölgyet ábrázoló késői mű.[50] (9. kép) Ábrázoltjában azonban David Richter néhány évvel korábbi portréja alapján újabban Rákóczinét azonosítottuk.[51] (8. kép) A feltevés tehát, hogy Mányoki a fejedelemasszony képével, jött haza, s hogy Rákócziné saját portréjával ajánlotta az általa választott festőt férjének, ezzel a portréval bizonyítottunk látszik. A kép ugyanis nem készülhetett máskor és másutt, mint 1707-ben, Berlinben. Rákócziné és Mányoki később nem találkoztak. Így e képmás nemcsak Rákócziné hiteles ábrázolásokban szerény ikonog-

ráfiáját, valamint Mányoki kisszámú hazai vonatkozású oeuvre-jét gazdagítja, de a biztosan datálható portré segítségével árnyaltabbá tehetők ismereteink is a festő kérdőjelekben bővelkedő korai periódusáról.

Rákócziné portréján jól követhető ugyanis korai korzakának valamennyi jellemzője. Portréi valódi erejét az intenzív tekintet és a gonddal kidolgozott arcvonások adják. A tekintet nála kivételes szerepet kap, itt is átható, s élénkségében majdhogynem vidám, a kép pszichikai középpontjaként az arckifejezés egészét uralja. Nincs a képnek több, az archoz hasonló gonddal épített részlete. A biztos dekoratív érzékkel festett aranyustrás narancsszínű brokát ruha is csupán dekórum, amely nem segít abban, hogy a festő vele a test plasztikáját jelezze. Érzékeny fényjátéka nem ad valós plasztikai értéket a vállnak, s a nyak-környék lazúros modellálása ellenére foltta egyszerűsödik a mellkívet is. A festő az ügyetlenül és közönnyel megoldott csipkebetétnél sem vállalkozik arra, hogy e síkszerűségből kilépjen. A képen Rákócziné huszonnyolc éves, de fiatalabbnak tűnik, — főként Mányokinak az arcvonásokat érzékenyebben, lágyabban követő festésmódja miatt, — mint Richter három évvel korábbi portréján.

Feltételezzük, hogy az első kép, amelyre Mányoki szolgálatba lépésekor Rákóczi megbízást adott, saját portréja volt. Ez pedig azonos lehet a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött páncélos képmással, minthogy úgy véljük, a fejedelemnek ez a képe Rákócziné arcképének utólagosan készült párdarabja. [52] (10. kép) Emiatt pedig nem fogadható el az újabb feltételezés, amely a Nemzeti Múzeumbeli képet Beniczky Gáspár 1708. április 12-én Kassán kelt naplóbejegyzésével hozza összefüggésbe. [53] A naplóban említett alkalom, amikor Kassán a fejedelem „magát egy derék képiróval lerajzoltatta”, nem vonatkozhat Mányoki említett Rákóczi portréjára. Aligha hihetjük, hogy épp a felesége képe mellé szánt párdarabbal több, mint fél évet várt volna. A kép valószínűleg még 1707-re datálható.

A két kép összetartozását igazolja a beállítás szimmetriája, a fej és a test mozdulatának tükrözése, a mindkét képen azonos, majdnem deréig futó képvárat, valamint a képtér elosztása, illetve a képfelület és az alakok viszonya.

Noha a két kép összetartozik, Mányoki mindkettőnél másképp oldotta meg feladatát. Rákócziné képe némileg személyesebb hangú, s a fejedelem portréjával ellentétben mintha itt maga a festő is elfogódottság nélkül, fesztelenebbül szemlélne modelljét. Amikor Rákóczit már udvari festőként megörökítette, talán nemcsak a festő helyzete volt más, de úgy tűnik, a feladat, a hivatalos portré is distanciára készítette őt. A megoldás nem mentes némi reprezentatív túlhajtottságtól. A festő a francia arcképfestés nagyvonalúságából „reprezentatív stílussá” szűkült bemutatásmódnak megfelelően az színértékében hangsúlyt a díszes mentekötővel összefogott fejedelmi palástnak. A yers piros felület nyugtalanlanná lesz a kemény, grafikus hatású élfényektől, melyek diszsonánsan hatnak a másutt tónusos átmenetekkel alakított kép egészében. A magabiztosan festett, dekoratívításában kissé túlzó drapéria minden lendület ellenére térproblémákat jelez. Az arcképfestői feladat addig nem próbált kettőssége — hogy ábrázoltjáról reprezentatív, de egyéniségét kifejező portrét készítsen —, ezúttal lefékezte Mányoki jellemábrázoló erejét. A rajzi alapa-posszággal kidolgozott arcvonásokban nem sikerült a személyiséget bemutatnia, Rákóczi tekintete távolságtartó és érzelmek nélküli, egyéniségének természetes méltósága helyett csak a fejedelmi megjelenés fensége uralja a képet. Mányoki mindkét képe, a korszerű hadvezéri ikonográfiának megfelelő páncélos képmás, valamint a nyugati női portrék hasonlóan előkelő képtípusa — akárcsak Richter korábban készült portréi —, az európai reprezentatív arcképfestésnek azt a változatát képviseli, amely itthon inkább a bécsi orientációjú főúri körben volt honos — még jó ideig.

Mányoki arcképfestői foglalkoztatottságáról nemigen van adat, de az alábbiak alapján is feltételezhetjük, hogy Rákóczi a képeket olykor különböző — ajándékozási —





8. David Richter: II. Rákóczi Ferenc feleségének képmása, 1704. Magyar Nemzeti Múzeum





9. Mányoki Ádám: II. Rákóczi Ferenc feleségének portréja, 1707. Magántulajdon





10. Mányoki Ádám: II. Rákóczi Ferenc, 1707. Magyar Nemzeti Múzeum



célra szánt másolatokkal együtt rendelte meg nála. Ehhez Rákóczi arcképének egy 1730-ban festett kópiája szolgált adalékként, amelyet Joseph Ferdinand Wasshuber készített el a bécsi helyi városháza megbízásából.[54] (11. kép) Wasshuber képe a Nemzeti Múzeum Rákóczi-portréjának festői értékekben azonos, színhelyes másolata. Tudjuk, hogy a Nemzeti Múzeumbeli arckép a Radvánszky család tulajdonából származik, így egykori birtokosa talán Rákóczi belső embere, Radvánszky János kincstartó, udvari tanácsos volt.[55] Wasshuber a másolat elkészítésekor, 1730-ban aligha juthatott hozzá a Radvánszkyak magyarországi birtokán őrzött festményhez, sokkal inkább gondolhatjuk azt, hogy a korban szokásos módon a családhoz fordult előképért. Ebből következően úgy véljük, hogy a képnek egy további — bizonyos első — példánya is létezett, feltehetően a fejedelem nővére, illetve az Aspremont család birtokában. A következtetés egyelőre csupán logikailag járható végig, a körülmények azonban a Nemzeti Múzeum képének egy másik példányát is feltételezik.

Talán Mányoki festette szintén másolatként Rákóczi egy újabbban közzétett, korábban ismeretlen miniatűr képmását is, melyet a szombathelyi Smidt Múzeum őriz.[56] (12. kép) A művet kérdőjelesen Mányoki alkotásának tartjuk, aki már Magyarországra jövétele előtt is művelte ezt a bensőséges, rajzi gondosságot igénylő, s ezért festői alkatahoz igen illő műfajt.[57] A szombathelyi miniatűr festésmódja azonban inkább a festő első Rákóczi-képével vethető össze, melyhez szín- és fénykezelésben igen közel áll, mint korábbi — ma lappangó — miniatűrjével. A kompozíciós rendszer is azonos az 1707-es arcképével, csak vele tükörképes. A fej itt is a kép előterébe mozduló páncélos váll felé fordul, amelyet ezúttal sem fed, csupán hátulról kísér a palást, színes hátteret adva a páncél sötét kontúrjának, míg az ellenkező oldalon a hermelin lefelé futó csíkja jelzi, hogy a

palástot a másik képhez hasonlóan, egy, a miniatűrön már nem ábrázolt mentekötő lent középen rögzíti. A festő szinte kézjegyszerű gonddal időzik a páncél bordáinál, valamint változatos színű és intenzitású reflexfényeinél, de apró ecsetvonásokkal jelzett fénnel mozgatja meg a páncél nyakát keretelő fodrokat is. A bordák és kivert díszítmények rozsdaszínűek, a vállat kísérő vörös palást reflexe a páncélon vörösesbarna. A miniatűr az 1707-es arcképpel legfőként a páncél festésmódjában, szín- és fénymegoldásaiban mutat rokonságot. Az arcvonások a szem- és orrkörnyék rajzos modellálása ellenére is kemények. Ez arra mutat, hogy Mányoki a miniatűr nem közvetlenül élet után, hanem saját — festett vagy rajzolt — előképét másolva — esetleg több példányban — készítette el. Hiszen a miniatűr arckép köztudottan megtisztelő és kiváltságos uralkodói ajándék volt, a személyes megbecsülésnek mindig közvetlen jele és kifejezője. Rákóczi e miniatűr képének sorsát nem ismerjük, de feltételezhetjük, hogy hasonló indítékból készült, s csupán egyike lehetett azoknak, amelyeket Mányoki Rákóczi udvarában festett.

Nincs biztos támpontunk arra nézve, hogy a festő más típusú képzőművészeti feladatokat is ellátott volna a fejedelmi udvarban. 1711-es berlini levelének azt a megjegyzését, amelyben a távozása óta eltelt időszakra vonatkozóan így ír: „Ha Fenségednél maradtam volna . . . Fenségednek nem nagy szolgálatára lehettem volna . . .”[58] úgy is értelmezhetjük, hogy Rákóczi más természetű, kisebb díszítő és tervező munkát nemigen bízott rá.[59] A fejedelem körül adódó portréfeladatokat pedig bizonyára kevesellte a korábbi, Berlinben töltött évek intenzívebb megrendelői forgalmához szokott festő. S talán nemcsak a kötelező udvariasságról vagy stílusfordulatról van szó, amikor Mányoki csak Rákóczi szolgálatáról beszél. Ha arra az általános gyakorlatra gondolunk, hogy az udvari festő csak munkaadója számára dolgozott, s legfeljebb csak annak engedélyével vállalhatott más munkát, akkor Mányoki e megfogalmazását úgy is érthetjük, hogy Rákóczi környezete nemigen foglalkoztatta a fejedelem személyes alkalmazásában álló festőt.[60] Mindenesetre figyelemre méltó, hogy csak az 1720-as évekből, tehát csupán második magyarországi látogatásakor készült hazai műveiről tudunk, illetve adatként sincs tudomásunk 1707—09 között festett egyéb képeiről. Nincs adatunk arra sem, hogy Rákóczi miként ítélte meg arcképfestője művészi teljesítményét. Nem tudjuk, hogy a műalkotásokkal szembeni sokat idézett kritikus magatartása és műértő szemlélete mennyiben érvényesült Mányoki róla festett portréival kapcsolatban.[61] Mindenesetre az irodalomban általában tanulmányútként szerepel Mányokinak az a két és fél évig tartó küldetése, amelyre 1709. október 24-én indult el Husztról, Rákóczi diplomatája, Klement János kíséretében.[62] Mányoki hollandiai és berlini tartózkodása eredményét tekintve kétségtelenül tanulmányút volt, jóllehet a rábízott feladatok inkább gyakorlati természetűek voltak és a fejedelmi udvar diplomáciai és propagandatevékenységéhez kapcsolódtak.[63]

A küldetés két és fél éves időszakára vonatkozó ismereteink idáig igen hiányosak voltak. Az eddig tudott források csupán az útvonalra és az úticélra nézve adtak támpontot, illetve a festő berlini tartózkodásáról s ottani, 1711 folyamán végzett tevékenységéről szóltak.[64] Ezek szerint Klement és Mányoki Magyarországról elindulva Varsón és Berlinen keresztül Hollandiába, a hágai béketárgyalások színhelyére igyekezett. Együttal követi utasításokat és propagandaanyagot vittek a protestáns rendek Berlinben időző megbízottaihoz, Körtvélyesi Jánoshoz és Dobozsi Istvánhoz.[65] A Ráday-levéltárban található, alább idézett forrásokból azonban nemcsak arra derül fény, hogy a Klementtel elutazó Mányoki a későbbiekben is a diplomata kíséretében található, de képet kapunk útjának szakaszairól és főként közelebbi információkat diplomáciai küldetésének jellegéről.[66] Lengyelországi tartózkodásuk úgy tűnik, a vártnál tovább tartott, csupán 1710 február végén érkeztek meg a porosz fővárosba.[67] Innen keltezi Mányoki március 8-án, útja során használt álnevén



11. Joseph Ferdinand Wasshuber: II. Rákóczi Ferenc, 1730. Wiener-Neustadt, Stadtmuseum





12. Mányoki Ádám (?): II. Rákóczi Ferenc, miniatűr, 1707–1709. Szombathely, Smidt Múzeum

(A. de Milau) írt levelét, melyben szerencsés megérkezé-  
sükről számol be Rádaynak, s egyúttal tudatja vele, hogy  
másnap indulnak Hollandiába. [68] Ugyanennek a  
levélnek egy mondata világít rá arra is, hogy a küldetéssel  
miféle megbízatást szánt Rákóczi udvari festőjének.  
„Hála Istennek, azt az jó szerentsés hirt, hogy az néme-  
teket megverték az mieink igen kedvessen hallottuk, mert  
itten mindenütt az az hir hallatik, hogy az németek  
az magyarokon victorizáltak volna, azért ezeket az jó híreket  
az nuvellákba fogunk nyomtatni” — írja a festő, akinek  
a feladata eszerint mesterségéhez — és netán régebbi  
berlini kapcsolataihoz — igazodóan egy lapos újságok —  
„nuvellák” — illetve rölpapok kinyomtatása, s esetleg  
a szükséges illusztráció biztosítása lehetett. Tudjuk, hogy  
Rákóczi azzal az utasítással indította útnak Mányokit,  
hogy el kell sajátítania a rézmetszés technikáját. [69]  
A fejedelemnek ez a követelménye festőjével szemben  
— melyet az a későbbiekben teljesített is — ugyancsak  
az elmondottakat támasztja alá. A levélben ígért „nuvel-  
láról”, melyben az amúgy kétes kimenetelű romhányi  
csatáról eshetett szó, nem tudunk semmit.

Levelében Mányoki közelebbi megjelölés nélkül szól  
egy megbízatásról is, mégpedig egy megrendelésről,  
melynek ügyében eljár, s melyhez árajánlatot is kapott.  
A kalkuláció — mint írja, — 300–450 Guldent tesz ki,  
és a pénzügyi lebonyolításra vonatkozó utasítást mielőbb  
várja Rádaytól, azért, hogy az elkészült „dolgokat” majd  
magával vihesse. A megbízás jellegére a személyek, a  
dátumok és a körülmények egybeesése adja meg a lehet-  
séges választ. Ismerjük Mányoki és Klement magyar-  
országi elindulásának időpontját (1709. október 24.),  
Ráday néhány nappal korábban kelt leveléből pedig  
megtudjuk, hogy Klement magával vitte az „Epistola  
Celsi . . .”, valamint egy „Synopsis” című mű kéziratát,  
azzal az utasítással, hogy azokat kinyomassa. [70] Az  
„Egy lengyel királyi tanácsos levele . . .” címre változta-  
tott Epistola német változatát Brenner Domokos adatta

ki 1710 nyarán a lettországi Jelgavában (Mittau). Az  
összes költségek valamivel több, mint 400 rajnai forintot  
tettek ki. [71] A latin és francia változat kiadásának  
helye és körülményei azonban bizonytalanok. [72] A mű  
kiadására vonatkozó ismert adatok, valamint a Mányoki-  
levélben foglalt tények és a benne közölt összeg egybeesése  
megengedi azt a feltételezést, hogy a festőnek a mű  
kinyomtatása (és esetleg terjesztése) körüli teendőkhöz  
lehetett része. [73] Hogy Brennernek segédkezett-e a  
hosszúra nyúlt lengyelországi tartózkodás során, avagy a  
többi idegen nyelvű változat kinyomtatására szolt-e a  
megbízása, bizonyára eldönti majd a további kutatás.  
Ehelyütt csupán arra a megállapításra szorítkozunk, hogy  
az az „értelmiségi” feladatkör, melyet a fejedelmi  
külpolitika akkori kívánalmainak megfelelően Mányoki  
ebben az időszakban betöltött, több volt, mint amit az  
udvari festő státusa megkövetelt. Külföldi tartózkodása  
pedig — amely ugyanakkor jelentős változásokat hozott  
festészetében — legfeljebb másodlagosan volt tanulmányi  
célú.

Tudunk azonban Mányokinak egy további feladatáról  
is, egy arcképmetszetről, melyről a már említett 1711.  
júliusi levelében ezt írja: „Megcsináltattam az arcképet  
Fenséged kegyes akarattja szerint, amiért száz aranyat  
ígértem és részben kifizettem, csak az aláírás van hátra,  
mire vonatkozólag Fenséged rendelkezését várom. Ezt a  
mesterséget Fenséged beleegyezésével magam is megta-  
nultam, amint azt már 1707-ben Fenséged elrendelte, ami  
ugyan kiadásokkal járt, ez azonban később tisztelesen  
megtérül.” [74] Ezzel az adattal csak az utóbbi időben  
hozta összefüggésbe Galavics Géza azt a nagyméretű, mez-  
zotinto technikával készült lapot, amelynek ismeretes egy  
kézzel írt hibás ortográfiajú próbalevonata „Franciscus  
II. S. Imp. Princeps Ragotczy” felirattal, valamint  
fennmaradtak hasonlóképp hibás szövegű kész levona-  
tai is, mely utóbbiakon a fejedelem neve „Ragotczy”-  
ként szerepel. [75] (13. kép)

A metszetelőkép szerzőjére és a metszet datálására  
vonatkozóan megoszlik a kutatók véleménye. Rózsa  
György szerint a lap 1696 és 1704 között készült, s így  
nem lehet összefüggésben Mányoki magyarországi mű-  
ködésével. A datálásban a kiindulópontot a metszet fel-  
irata jelentette számára, melyben csak Rákóczi birodalmi  
hercegi címe szerepel. Ennek alapján tette a lap készí-  
tésének idejét a birodalmi hercegi cím hivatalos elisme-  
rése (1696) és Rákóczi erdélyi fejedelemmé választása  
(1704) közé. Előképeben Rákóczi egy feltételezett arc-  
képét jelölte meg, azt, amelynek alapján 1704–05 körül  
Richter portréja is készülhetett, s amely — mint az a  
Richter-képpel való tükkörképes egyezés alapján megállá-  
pítható, — Jakob Folkema 1739-ben, Hágában megjelent  
metszetéhez is előképként szolgált. [76]

Galavics Géza ezzel szemben a mezzotintot az 1711-es  
levélben említett metszettel azonosítja, az előkép szer-  
zőjének pedig Mányoki Ádámot tartja. A szerzősége  
vonatkozó érvelését Mányoki első Rákóczi arcképe,  
valamint a metszet közti kompozíciós és részletbeli meg-  
figyelésekre alapozza. Emellett — közvetett összefü-  
gésben — kapcsolatot ismer fel abban, hogy a levél meg-  
írása idején a metszetnek — noha kész volt —, még nem  
volt felirata, s a szöveget Mányoki Rákóczitól várta,  
valamint abban, hogy a lapot végül is mindkét változa-  
tában hibás ortográfiával látták el, így a felirat nem  
Rákóczi, illetve megbízottja utasítása szerint készült.  
Úgy véli, hogy Rákóczi éppen a szatmári békekötéssel  
megváltozott politikai körülmények miatt nem kívánta  
kibocsátatni a metszetet, ezért végül nem adott uta-  
sítást Mányokinak a felirat szövegére vonatkozóan.  
A lapok kézzel írott és metszett végleges szövege pedig  
azoktól származik, akik — Rákóczi akarata ellenére  
tehát, — később mégis a metszet kiadása mellett dön-  
töttek. [77]

Úgy véljük, hogy a datálást nem döntheti el önmagá-  
ban a feliratban szereplő méltóság. A metszeten szereplő  
cím ugyanis az 1711-es datálást ugyanúgy megengedi,  
mint az 1704-é. Rákóczi a feliratot kérő levél írása-  
kor — már a szatmári békét követően tehát —, nem  
illette meg a vezérlő fejedelmi cím, 1711 novemberétől





13. Ismeretlen metsző Mányoki Ádám után: II. Rákóczi Ferenc, mezzotinto, 1710–1711. Debrecen, Déry Múzeum

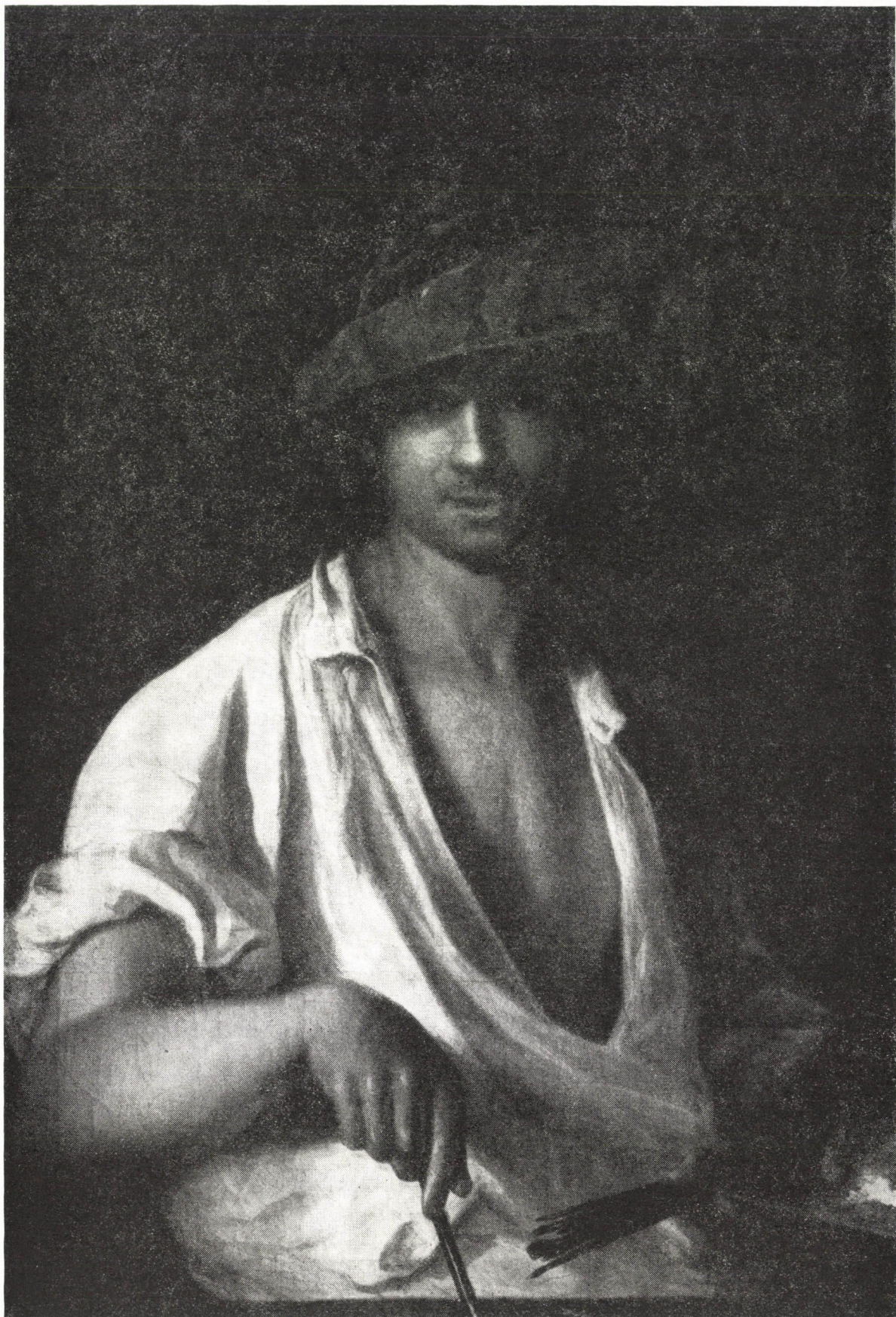




JOHANNES BARO DE CHURCHILL, DUX ET COMES DE MARLBOROUGH,  
MAGNE BRITANNIE REGINE A CONSILIIS SECRETIORIBUS ORDINIS PERISCÉLIDIS EQUES  
REI FORMENTARIE ET COPIARUM BRITANNICARUM PREFECTUS GENERALIS, SACRI ROMANI IMPERII PRINCEPS ET

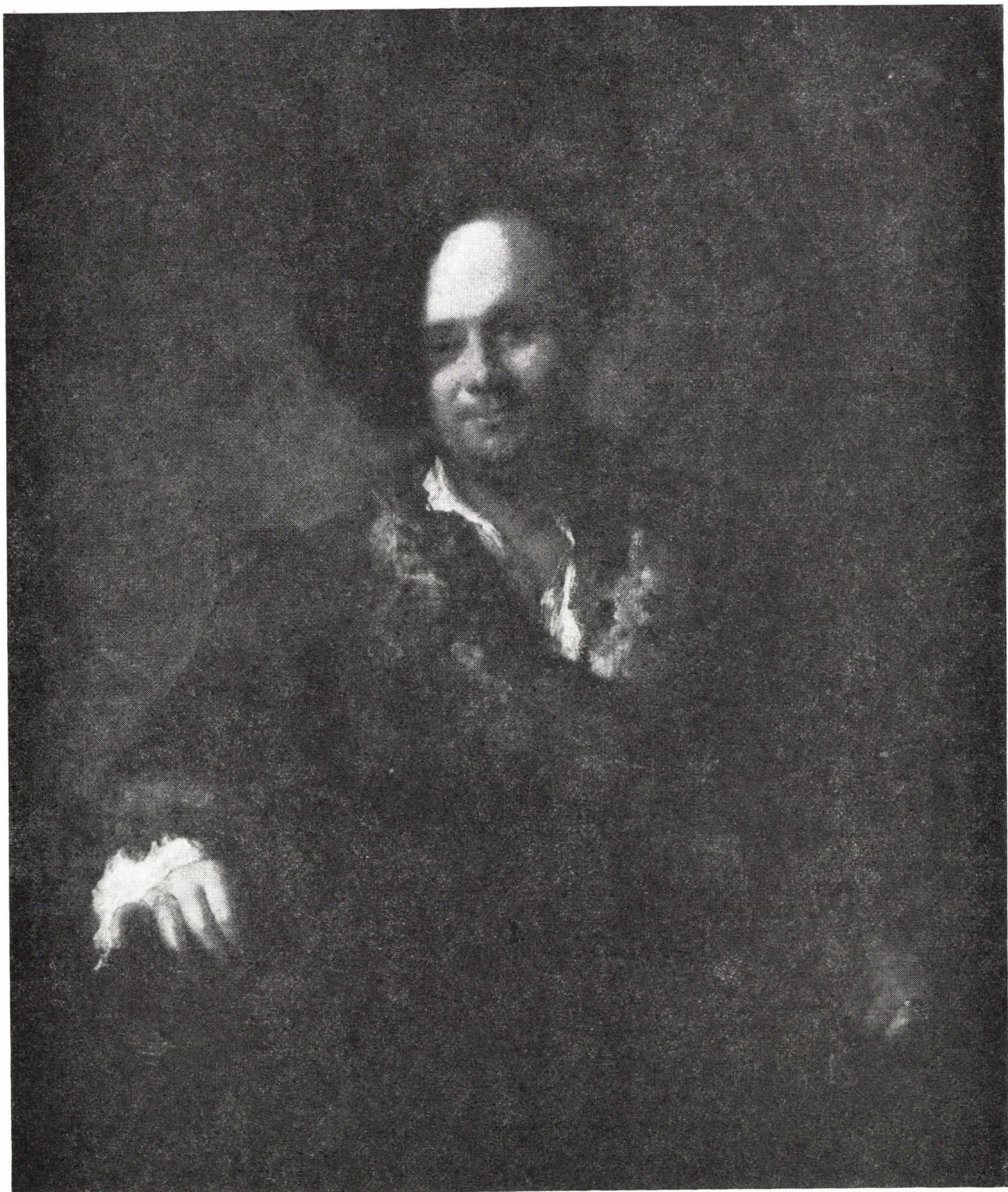
14. Pieter van Gunst—Adrian van der Werff: John Churchill, Marlborough hercege, rézmetszet, 1705 után. Drezda, Kupferstich-Kabinett





15. Mányoki Ádám: Önarckép, 1711. Magyar Nemzeti Galéria





16. Antoine Pesne; Ismeretlen férfi képmása, 1710 körül. Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci



pedig már az erdélyi fejedelmi méltóság sem, minthogy ekkor a Meggyesen megtartott országgyűlés felesküdt III. Károlyra. A reprezentatív megoldású kvalitásos lap, valamint a következetesen hibás felírat ellentmondása mindenesetre arra utal, hogy a mezzotinto a megrendelő — azaz Rákóczi — részéről befejezetlen vállalkozás, ez a körülmény pedig nézetünk szerint is alapot ad arra, hogy a mezzotintót a Mányoki-levélben említett metszettel azonosnak, előképét pedig ebből következően a festő munkájának tartsuk.

A metszet, amely Rákóczit mint uralkodó-hadvezért ábrázolja, hivatalos portréinak csúcspontja. A megjelenésmód a hadvezéri ikonográfia akkor legkorszerűbb és legkedveltebb típusát képviseli. A páncélos, legtöbbször hermelines paláttal övezett hadvezér fellépésének minden esetben a határozott mozdulat, s a lendülettel tartott hadvezéri bot ad hangsúlyt. A méltó bemutatáshoz a háttérben zajló csata, s a gomolygó ágyúfüst ugyanúgy hozzátartozott. Az ábrázolási séma a 17. század utolsó negyedétől a következő század harmadáig általános és meghatározó a nyugat-európai uralkodók és hadvezérek arcképein. A portrétípus, mind festett, mind sokszorosított formájában a kellékek és a mozdulatok ismétlődő sztereotípiái ellenére is, kompozíciós variációkban igen gazdag. Ezért gondoljuk azt, hogy a Rákóczi-metszet közvetlen inspirálója és kompozíciós forrása Pieter van Gunst egy részleteiben és főbb kompozíciós vonalaiban is igen hasonló rézmetszete volt. [78] Gunst e lapjával John Churchillnek, Marlborough hercegének egy portróját sokszorosította, melyet 1705-ben Adrian van der Werff festett. [79] (14. kép) A Rotterdamban működő van der Werff hazájában csakúgy, mint Düsseldorfban a pfalzi választófejedelem udvari festőjeként, legrangsabb és legeredetibb adaptálója volt a francia reprezentatív udvari arcképfestészetnek. [80] Rákóczi tehát az egyik legjobb mintához nyúlt, amikor készülő metszete előképét meghatározta.

Az előképválasztás ugyanis — amely a metszet vitatott datálását is eldönti —, minden bizonnyal Rákóczié, nem pedig a festőé. Oka pedig ismét a külpolitikai kapcsolatok alakulásában kereshető. 1709 őszén, kevéssel Mányoki és Klement elutazása előtt újból az állami diplomácia élvonalába került az angol–holland kapcsolat. A gazdasági nehézségektől és a pestisjárványtól sújtott ország kormányzata a méltó megegyezést kereste, mégpedig oly módon, hogy átmentse a konföderációs állam politikai eredményeit, s biztosítsa Erdély önálló államiságát. Erre garanciát csakis az általános, nemzetközi béketárgyalásokon születő megegyezés adhatott. E tárgyalásokon a magyarországi és erdélyi ügy képviselését az angol és holland tárgyalófelek vitték, diplomáciai előkészítését pedig többek közt maga Marlborough herceg vállalta. [81] Diplomatai, köztük a Mányokival együtt utazó Klement révén a fejedelem személyes kapcsolatban is állt Marlborough-val. [82] Ma még nem tudjuk, hogy az 1710 őszi élen diplomáciai kapcsolat mely fázisában utasította Rákóczi Mányokit arra, hogy metszett képmását Marlborough herceg portréja nyomán készíttesse el, s azt sem, hogy e szándéka mögött volt-e — s ha igen milyen — konkrét indíték. Az előkép megválasztása azonban — úgy tűnik, — egy határozott diplomáciai igazodás eredménye.

A metszetben annak technikai tökéletessége ellenére is, itt-ott némi ügyetlenség, görcsös magyarázkodás érezhető. Valószínű, hogy a biztos technikai tudással bíró metsző pontosan követte az átadott rajzi előképet. Formai-technikai szempontból biztos részek (mint a díszpáncél, a buzogányt markoló jobbkeze, az erőteljesen formált arc, melyet lazán keretez a vállra omló haj), merev, bátortalan megoldásokkal váltakoznak. Az előképet készítő Mányoki láthatóan igyekezett áttemelni néhány meghatározó kompozíciós részletet Gunst metszetéből. Ilyen a bal oldalt félrecsapódó palást, melynek levegőben visszahajló alsó része után, erőltetetten próbálja imitálni Werff lazán elomló megoldását. De ilyen a palást alá rejtett balkar elrajzolt kontúrja is, minthogy Mányoki csupán a rövidülésben ábrázolt könyökvonalat

vette át az eredeti kompozícióból, a háromnegyed fordulattal hátra mozduló testtartást azonban nem. A merev anyagkezelés nemcsak a palástnál válik ki a kompozíció egészének eleganciájából, de a sátor, s az ágon áthajló drapéria esetében is. Már Rákóczi és felesége portréi is arra mutattak, hogy Mányokinak e viszonylag korai időszakában problémát okozott még a térbeliség jelzése, s még nem tudott megfelelően élni a drapéria plasztikus hatást keltő, dekoratív funkciójával.

A további kutatás feladata, hogy a kiemelkedő kvalitású mezzotinto metszőjének kilétét kiderítse. A kérdés tisztázása azért sem lényegtelen a Mányoki kutatás számára, mert elképzelhető, hogy a festő abban a műhelyben, illetve annál a mesternél tanulta meg maga is ezt a sokszorosító technikát, akinél Berlinben a Rákóczi-portré rézbe metszését megrendelte. S hogy ezt a mesteriséget valamilyen fokon maga is elsajátította, azt nemcsak Rákóczihoz a metszettel kapcsolatban írott levélből tudjuk, de egy évekkel későbbi szignált metszetéből is, amely tán nyomdahibás szignatúrája miatt, elkerülte idáig a kutatók figyelmét. A csak forrásból tudott, ismeretlen nő ábrázoló metszet valószínűleg egyetlen példányos próbalevonat volt feltehetően festékhibásan nyomott aláírással, melynek félreolvasott „n” és „o” betűje alapján kerülhetett a szakirodalomba hibásan Mányoki szignatúrája a következő formában: „A. de Marycki Regis Pol. Pict. pinx et sc.” [83] E szignatúra alapján tartotta később a szakirodalom II. és III. Ágost lengyel királyok udvari festőjeként A. de Marycki-t, aki azonban nem lehet más, mint Adam de Mányoki, aki nevét első magyarországi tartózkodása után nemesi származását is jelölve, franciásan használta képaláírásaiban, idegen nyelvű leveleiben, kérvényeiben egyaránt. A metszet aláírása szerint Mányoki a lapot évekkel később, 1717-ben történt szász udvari festői kinevezése után készítette el egyik saját képeről. Minthogy több szignált metszete nem ismeretes, nem tudjuk, milyen mértékben, s milyen időszakokban foglalkozott ezzel a technikával. Azonban az említett metszete, valamint az a másik alkalom, amikor még Rákóczi mellett Gdanskban használt fel talán szintén metszet készítéséhez rézlemez, nem egyszerű próbálkozások lehettek. [84] Ez gyanítható abból, hogy később is a birtokában volt néhány sokszorosító eszköz, ezeket a halála után felvett hagyatéki leltár említi meg. [85]

Mányoki külföldi tartózkodása csak Berlinbe érkezésétől követhető ismét nyomon, ahol a metszet elkészíttetésén túl Jablonski szuperintendens segítségével a Rákóczi által rábízott, részben gazdasági ügyeket intézi. [86] Több mint fél éves hollandiai tartózkodásának részleteiről egyelőre nincsenek adataink. Ottani művészeti tapasztalataira a hollandiai utazást követően festett berlini önarckép és az 1712-ben Gdanskban készült közismert Rákóczi-portré alapján következtethetünk.

Bizonyosra vehető ugyanis, hogy Mányoki Önarcképe 1711-ben Berlinben, Hollandiából visszatérve készült. [87] (15. kép) A kép korábban bizonytalan datálását [88] segítenek pontosítani festésmódjának azok a jellegzetességei, amelyek Antoine Pesne, I. Frigyes porosz király udvari festőjének közvetlen hatását jelzik. A francia származású és tanultságú festő itáliai tanulmányok után, 1710-ben telepedett le Berlinben, s itteni működése kezdetén rövid ideig még nosztalgikusan „élte újra” témáiban és kolorizmusában itáliai — elsősorban Velemben szerzett — festői élményeit. [89] Az önarckép egyértelműen arról vall, hogy Mányoki nem tudta kivonni magát a tőle merőben eltérő iskolázottságú ifjabb pályatárs portréinak és életképeinek háziasszony közvetlen és számára újszerűen köznapi megoldásai alól. Vonzotta őt Pesne rokonszenvesen természetes előadásmódja és színválasztása, a meleg barnákhoz és vörösekhez képein gyakran társuló törtfehér meglítt színegyítése. Önarcképén is a berlini festő nyomán tűnik az életképek materiális világából kölcsönzött kelléknek a kép — nem véletlenül — legmarkanszabban festett részlete, a hanyagul viselt, feltűrt ujjú ing. Az arc erőteljes, vöröses rózsaszín reflexei és az árnyékok meleg barnái is éppúgy Pesne ekkor festett képeinek színkezeléséből származnak,





17. Mátyóki Ádám: II. Rákóczi Ferenc, 1712. Magyar Nemzeti Galéria



mint ahogy az ő hatása ismerhető fel a homályban tartott szemkörnyék modellálásán, abban, ahogyan plasztikáját e képen a fényárnyék folthatásaira bízta, noha máskor alaposan kidolgozott belső rajzzal építi fel. E festésmódbeli jellemzők szembetűnően egyeznek Pesne egy 1710 körül festett ismeretlen férfiarcképének megoldásaival. [90] (16. kép)

Önarcképén a harminchat esztendőes festő derűs magabiztossággal, a tudása és képességei értékét ismerő ember nyitottságával fordul a néző felé. Arc kifejezésében kontaktust kereső közvetlenséggel, megjelenésében egy meseterember tárgyilagosságával. A képmás az a fajta önarcképi zsáner, amely ekkorra már számos változatában típusává vált. Noha a megoldás ekkor már eléggé elterjedt volt ahhoz, hogy messzemenő következtetéseket vonjunk le belőle, ezt, a Mányoki életműben többé vissza nem térő, könnyedén józan, s a valósághoz köznapi egyszerűséggel közelítő arcképfestést lényeges és beszédes momentumként kezelhetjük, amikor korai periódusának egyéni és művészi összetevőit kutatjuk. Portréja olyan művészi önmagára találást rögzít ugyanis, amely több évtizedes pályája során alig érhető tetten műveiben.

Míg az önarckép Berlinben szerzett hatásokat mutat, a fejedelem Gdanskban festett képmása a hollandiai tanulmányok festői eredménye (17. kép). A képek stílus és festésmód szempontjából merőben különböző tapasztalatokra épülnek tehát. E tekintetben nem tehetők egymás mellé, mint ahogyan nem állítható párhuzamba természetesen a portrék emberi, egzisztenciális háttere sem. Ezek jellemzése mindkettőnél másfajta közelítésmód és feladat elé állította a festőt. A két képet azonban olyan arcképfestői lényeglátás és technikai biztonság jellemzi, amely egy más festői minőség kétségtelen jeleként különíti el őket Mányoki korábbi műveitől. Mindkét portréján már a megjelenéssel jellemez, érzékeltet személyiséget, fed fel emberi, lelki formátumot. Az öltözet sem köznapi, sem előkelő minőségében nem a hatás-keltést szolgálja, mindkét esetben evidenciaként alkalmazkodik az ábrázolt egyéniségéhez. S minthogy az arcképfestés lehetőségeit többnyire nem a külsődleges megoldásokban keresi és találja meg máskor sem, a későbbiekben sem méretezi túl a ruha és a kellékek látvány-szerpét. Ebből a szempontból Mányoki eredendően puritán szemlélete és túlzó megoldásokat kerülő komponálásmódja alapvető festői biztatást kapott a polgári Hollandiában.

E képein más egységben gondolkodik, mint korábban. Festésmódja ezért nem leíró, problémalátását pedig nem a részletfestés tölti ki és határozza meg. A részletek kidolgozott vagy éppen karakteres művoltukban a kép egészéhez viszonyítva kapják meg hangsúlyukat. Rákóczi portréján egyedül az arcot emeli ki ismeretlen eredetű fénnel, amelynek intenzitása és arcképfestői szerepe árulkodóan vall előzményeiről. Gottfried Schalcken egyéni fénymegoldású portréin, illetve a körébe tartozó következő generáció arcképfestőinek (mint pl. az Amsterdamban működött Mányoki-kortárs Arnold Boonen) művein találkozhatunk a fény kompozíciós lehetőségeinek hasonló használatával. [91] Tudjuk, Schalcken

udvari festőként is működött korábban Düsseldorfban, csakúgy, mint a már említett Mányoki kortárs, Adrian van der Werff, akinek pedig úgy tűnik, ecsetnyom és kontúr nélküli festésmódora mellett elegáns képszerkesztése is erős nyomot hagyott Mányoki festészetén. Talán idővel biztosabb támpontot is kaphatunk arra, hogy járt-e a festő a Hollandiával szomszédos pfalzi választófejedelemség központjában. Bizonyos azonban, hogy a „finomfestés”, az ecsetnyomokat eltüntető, s a lazúrokat egyenletesen alkalmazó festésmód e festők hatósugarában épült be festészetébe.

A Rákóczi-arckép tanúsága szerint Hollandiában Mányoki empátiás portréfestővé érett. S ez lényegesen több annál, hogysem arcképfestészetének fejlődése csupán a festő-technika minőségének változásával legyen jellemezhető. Viszonya e képen ábrázoltjához nem az udvari festőé, képe nem hódoló, vagy tetszeni vágyó. S mert festő-magatartásában független, arcképével személyes indíttatásból kelt tiszteltet, melyet maga is érez. A már önarcképében is megfogható emberi tartás és művészi biztonságérzet a Rákóczi-kép arcképfestői teljesítményének igazi alapja.

A festő az egyéniség felől közelít, így a képből sugárzó méltóságnak nem tárgyi, nem anyagi hordozói vannak. A jelenség a jellemábrázolás lényegét érinti, ennél fogva eredője nem konkretizálható. A tekintet meditativ nyugalma és a megjelenés tartózkodó személyessége a magánemberként megfestett Rákóczié. Erről nemcsak a kép bensőséges atmoszférája vall, de a fejedelem külseje, magyar nemesi viselete is. A kép az emigrációban élő Rákóczi privát portréja, valójában az egyetlen, e minőségében nem mérhető más arcképéhez. A magánemberként, sztoikus nyugalommal megjelenő fejedelem és a későbbi vallomásra ugyanannak a belső folyamatnak nem túl távol eső pontjain találhatók.

A kép legáltalánosabb interpretációja az, hogy Rákóczi úgy formálja meg, mint akit nem tört meg a szabadságharc kudarca, s aki ezért bujdosásában is hittel és felelősséggel képviseli vállalt ügyét. Képmása azonban nem az események kihívására adott válasz, a megjelenésmód ennyiben független az aktualitástól és a személyes politikai elkötelezettségtől. Reprezentatív arckép, amely nemcsak bemutat és megörökít, de etikai, szellemi magatartást is megfogalmaz. Nem a történelmi küldetés tehát, hanem a kor reprezentatív arcképfelfogása igényelte, hogy portréja egy magasabb eszménynek feleljen meg.

Lehet, hogy a személyes hangú, privát megjelenésű arckép — amely kezdetűl a szász királyi család tulajdonában volt, [92] — a Rákóczi „vendégül látó” II. Ágost lengyel király és szász választófejedelem számára készült a fejedelem egyfajta magánegzisztenciaként, Franciaországba távozása alkalmával. S talán engedhetünk a kínálózkodó gondolatnak, hogy benne a mecénás támogatását is lássuk, aki e képpel a szolgálatából kilépő festőt az új pártfogó és az arcképfestő-pálya sokrétűbb lehetőségeit tartogató idegen udvari környezet felé segítette.

Buzási Enikő

## JEGYZETEK

1 Galavics G.: A Rákóczi-szabadságharc és az egykorú képzőművészet. In: Rákóczi-tanulmányok. Szerk. Köpeczi B. — Hopp L. — R. Várkonyi Á. Budapest 1980, 465–510. Tanulmányában a szabadságharc idején készült műveket a szabadságharc propagandájával és Rákóczi mecénás szerepével összefüggésben tárgyalja. Első alkalommal vesz művészettörténeti vizsgálat alá olyan műveket — a szabadságharc érmei, a kolozsvári diadalkapu, a seregek felvonulását és a hadműveleteket ábrázoló metszetek, — amelyeket korábban legfeljebb a történettudomány vagy a numizmatika tartott számon. Tanulmányában bőven foglalkozik a cikkben említett művészek életrajzával is, így arra az alábbiakban nem térünk ki részletesen.

2 Vö.: Köpeczi B. — R. Várkonyi Á.: II. Rákóczi Ferenc. Budapest 1976, 138–139, 296–297. Ráday Pál iratai. II. 1707–1708. (Sajtó alá rendezte Bendó K. — Maksay F.) Budapest, 1961. A Rákóczi fejedelmi kancelláriája című fejezet.

3 Vö.: Galavics i. m. 466

4 Torino, Galleria Sabauda. A höchstädti és malplaquet-csaták ábrázolásai: Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Kiállítás, München 1976, 353 és 368. kat. sz. Uo. Huchtenberg Savoyai Jenő szolgálatában, 410, valamint Prinz Eugen und das barocke Österreich. Kiállítás, Schlosshof-Niederweiden 1986, itt a torinói, malplaquet-i, zentai és pétervárad-i csaták képei: 8.25, 8.31, 9.17, 9.28. kat. sz. A sorozatról uo. 213–214.

5 Plas Newydd, Llanfairpwll (Anglesey), The Marquess of Anglesey. A négydarabos sorozat modellója szerepelt 1976-ban a Max Emanuel-kiállításon, ld. előző jegyzet 353, 355, 366, 367. kat. sz. A höchstädti győzelmet ábrázoló pannó kiállítva a Prinz Eugen-kiállításon, ld. előző jegyzet 8.10. kat. sz.

6 Életével és működésével részletesen foglalkozik Rudnay Gy.: Warou Dániel körmöcbányai fővénök (1674–1729) Budapest 1936, Rákóczi udvarában folytatott tevékenységéről és műveiről újabban Galavics i. m. 474–493.



7 Lázár B.: Mányoki Ádám élete és művészete. (1673–1757) Budapest 1933, Lázár könyve Mányoki életének és működésének eddigi legrészletesebb feldolgozása. Szemléletében meglehetősen elavult, megállapításaiiban gyakran túlzó, de nagyon adatgazdag mű, több téves illetve indokolatlan attribúcióval. Mányoki Rákóczi udvarában töltött idejéről ld. 15–18

8 Például a francia udvarban is hasonlóképp érveltek, amikor XIV. Lajos Rákócziról és politikai céljairól alkotott véleményét fogalmazták meg: „Öfelsége távol áll attól, hogy ezt a fejedelmet a császár elleni rebellisnek tekintse. Őt nagyapjának, Erdély szuverén fejedelmé Ragotzi fejedelem törvényes utódjának tekinti, aki hajdanában Franciaország és Svédország szövetségese volt. Joggal hiszi, hogy ezt a fejedelemséget a császár bitorolja. Ragotzi fejedelem pedig jogaiért harcol egy szabad nemzet élén, amely érdekeihez kapcsolta magát azokkal a jogos követelésekkel, amelyekkel a magyarok kéri, hogy állítsák őket vissza az Ausztriai Ház által megsértett és megsemmisített kiváltságaiukba.” Idézi: Köpeczi B.: A Rákóczi-szabadságharc és Európa. Századok 110. 1976/6. 1015 valamint uő.: in: Európa és a Rákóczi-szabadságharc. Szerk. Benda K. Budapest 1980, 18

9 Köpeczi B.: A Rákóczi-szabadságharc és Franciaország. Budapest 1966, 295, 342

10 Köpeczi i. m. 1966, 295, 306

11 Köpeczi i. m. 1966, 292

12 Az illusztrált gúnyverses röplapok, valamint Bottyán János karikatúrája Galavics i. m. 469–470, egy gúnykép, amely Rákóczi és a porta szövetségét ábrázolja (Országos Széchényi Könyvtár) reprodukálva in: Köpeczi–R. Várkonyi i. m. 97. kép, a négy csatáképmetszetről: Galavics i. m. 466–469

13 Galavics i. m. 494 idézi a Siegbert Heister császári tábornok-kal kapcsolatos esetet, aki a beszercebéányaiaktól szívesen fogadta a szécsényi országgyűlés emlékérmét, de mint mondta, nem aranyértéke, hanem ritkasága miatt („non ob valorem auri, sed propter raritatem formae”) – tehát az éremgyűjtő császári tábornok az emlékéremben inkább a ritka műalkotást értékelte.

14 Vő.: G. van Loon: Histoire metallique des XVII Provinces des Pays Bas, La Haye 1732. I–V. valamint Medailles sur les principaux evenements du regne de Louis le Grand. Paris 1702, az „Histoire metallique” gyakorlatáról a műfaj magyarországi elterjedésével kapcsolatban Huszár L.: Georg Hautsch magyar vonatkozású érmei. Folia Archeologica XIV. 1962. 169

15 Vő. Galavics i. m. 498

16 Rudnay i. m. 39 valamint 4,5 kat. sz. itt az érem 1703-ra, a szabadságharc megkezdésének évére datálva. Újabb, az érem helyes datálásával, s annak kérdésével Galavics i. m. 478–480. Az előlap felirata: FRANCISCUS. II. D: G: TRANSYL: PRIN: RAKOCZI. DVX CONFOE: R: STAT: alul: D. WAROU. F. A hátlap felirata: DIMIDIUM. FACTI. QVI. BENE. COEPI. HABET. Peremfelirat az egyes ezüst és bronz példányokon: LAQUEVS. CONTRITVS. EST. ET. NOS. LIBERATI. SVMVS. PSAL: 123 VER: 7

17 Rudnay i. m. 39 valamint 7. kat. sz. Galavics i. m. 480–481 Az előlap felirata: FRANCISCVS II. D: G: TRANSYL: PRIN: RAKOCZI. DVX. CONFOE: R: H: STAT: A hátlap felirata: CONCVRRVNT. UT. ALANT az oltár talapzatán DW (Daniel Warou) alul: CONCORDIA. RELIGIONUM. ANIMATA. LIBER. TATE. A. M. D. C. C. V. IN. CON: SZECH:

18 Vő.: Köpeczi–R. Várkonyi i. m. 227–229

19 Rudnay i. m. 39 valamint 8. kat. sz. itt az érem az ónodi országgyűlés emlékérmeként szerepel, 1707-re datálva. Újabb Galavics i. m. 490–494 Az előlap felirata: FRANCISCVS. II. D: G: S: R: I: PRIN: CEPS. RAKOCZI. & TRANSYL: A hátlap felirata: TENDIT PER ARDUA VIRTUS

20 A kérdéssel, annak történetével, valamint a Herkules-szimbolika valamennyi értelmezésével részletesen foglalkozó új irodalom: F. Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Berlin–New York 1981, Karl VI. als Herkules című fejezet, 343–371 A Herkules-kultusz barokk kori népszerűségét érinti, s mint általános győzelmi jelképet az éremmel kapcsolatban említi Galavics i. m. 493–494

21 Matsche i. m. 349 Abb. 46

22 A diadalkapu metszete B. Dennertől: Wien Stadtbibliothek. I. d. Welt des Barock. Hrsg. R. Feuchtmüller, E. Kovács, Wien–Freiburg–Basel, 1986. I–II. kiállítás, St. Florian, 1986. Bd. II. 1. 39. kat. sz. Repr. Bd. I. 89. Fischer von Erlach a kompozíciót még egyszer felhasználta a schönbrunni kastély kapubejáratának bal oldali Herkules-szobránál, s Zeithammer szerint Fischer von Erlach tervét, illetve kompozícióját követi az az 1700 körüli bronz Herkules-szoborcsoport is, amely jelenleg Schönbrunnban van, de eredetileg Savoyai Jenő téli palotájának egyik kályháját díszítette. A schönbrunni kapubejáratához: Matsche i. m. 314, 349 Abb. 142 Herkules bronz szobráról: E. Zeithammer: Zwei Bronzegruppen des Prinzen Eugen. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 52. 1964. 34–41

23 Vő.: Galavics i. m. 493–494 valamint Aradi N.–Feuerné Tóth R.–Galavics G.–Marosi E.–Németh L.: A művészet története Magyarországon. Budapest 1983, 245

24 Rákóczi Tükör. Szerk. Köpeczi B.–R. Várkonyi A. Budapest 1973, I. 392 idézi Galavics i. m. 493

25 Vő.: Erdély története. Szerk. Köpeczi B. II. (1606-tól 1830-ig) Budapest 1986, 904 kk.

26 Vő.: Köpeczi–R. Várkonyi i. m. 164–168

27 R. Várkonyi A.: Társadalmi fejlődés és állami önállóság (Habsburg abszolutizmus és független Magyarország) Századok 110. 1976/6. 1043 uő.: in: Európa és a Rákóczi-szabadságharc. Szerk. Benda K. Budapest 1980, 112

28 Rampacher P.: Rákóczi emlékérméi. Numizmatikai Közöny 1907. 92 valamint Rudnay i. m. 27

29 Esze T.: Warou-adatok. Numizmatikai Közöny 1942. 41 Meg kell jegyeznünk, hogy Cserei nem azt írja, hogy az érem a fejedelmi beiktatás alkalmára készült, csak azt, hogy „ugyanakkor”. Ez arra is utalhat, hogy a Herkules-érem (akkor még feltehetően az egyetlen érme Rákóczinak) akkortájt juthatott el a naplóíróhoz. A fejedelmi beiktatással Cserei csak a diadalkaput említi együtt, amelyet a kolozsvári jezsuiták emeltek a bevonuló Rákóczi tiszteletére. Ugyancsak az erdélyi fejedelmi beiktatás emlékérmeként említi a Herkules-érmet: Huszár L.: A régi magyar emlékérmek katalógusa. Budapest, 1984. I. Történeti érmek. 6. Erdély. 19–20. kat. 995.

30 Galavics i. m. 491, valamint A művészettörténet Magyarországon. Budapest 1983, 245

31 Galavics i. m. 476–477

32 Vő.: Köpeczi–R. Várkonyi i. m. 66–67 de nem lényegtelen szempont az sem, hogy a családjában korábban örökletes cím elnyeréséért 1696 körül folytatott küzdelmének jogi tapasztalatai valamint az a nemzetközi méretű „hadjárat”, amellyel őt a nyugati fejedelmi és hercegi családok e törekvésében segítették, már korábban meggyőzhették Rákóczit a cím által biztosított státusz nemzetközi jelentőségéről. Vő.: Köpeczi B.: Döntés előtt. Az ifjú Rákóczi eszméi útja. Budapest 1982, 107–117 Harc a birodalmi hercegi címért c. fejezet.

33 Esze T.: Warou Dániel körmoebányai működéséhez. Numizmatikai Közöny 1937–38. 98, Galavics i. m. 475

34 Galavics i. m. 480

35 Köpeczi–R. Várkonyi i. m. 371–372, Köpeczi i. m. 1966. 243, Hopp L.: Rákóczi és Mikes a törökországi emigráció előtt, in: Rákóczi-tanulmányok, Budapest 1980, 432–436

36 Hopp i. m. 1980, 436–437

37 Idézi, és a naplóban helytelenül irt festőt azonosítja: Rózsá Gy.: II. Rákóczi Ferenc ikonográfiájához. Irodalomtörténeti Közlemények LXXX. 1976/4. 483 valamint uő.: Megjegyzések II. Rákóczi Ferenc ikonográfiájához. In: Rákóczi-tanulmányok, Budapest 1980, 517

38 A Rákóczi-arc képek, s arcképmetszeteinek részletes ikonográfiái feldolgozása először: Kampis A.: II. Rákóczi Ferenc arcképeiről. In: Rákóczi Emlékkönyv halálának kétszázéves évfordulójára. Szerk. Lukinich I. Budapest é. n. II. 69–90, a francia kiadás arcképmetszetek és előképek kapcsolatáról újabban: Cennerné Wilhelm G.: Adalékok II. Rákóczi Ferenc és felesége ikonográfiájához. Művészettörténeti Értesítő XXIV. 1975. 62–66

39 Le Noble művéről Köpeczi i. m. 1966, 411–413, a két kiadásban is megjelent mű különböző metszőtől származó fiktív lovas képeiről a metszetek adataival: Galavics i. m. 496 és 21–22. képek 40 Vő.: Lázár i. m. 14, Kampis i. m. 82, Garas K.: Magyarországi festészet a XVII. században. Budapest 1953, 90, Köpeczi–R. Várkonyi i. m. 302

41 Ch. L. Hagedorn: Lettre á un Amateur de la peinture. Dresden 1755, 258 szerint az ajánlatot Rákócziné tette a festőnek, Lang Ambrus szerepéről Mányoki 1711. július 18.-án kelt leveléből tudunk. Közli: Lukinich I.: Mányoki Ádám levele II. Rákóczi Ferenchez. Magyar Művészet 1927. 663–664

42 Hagedorn i. m. 256. Mányoki neveltetéséről: Lázár i. m. 9

43 Mányoki levele, Magyar Művészet III. 1927. 663

44 Hagedorn i. m. 258. Az adat, hogy Mányoki a megbízást megkapta, Hagedorntól származik, s ugyancsak tőle tudjuk, hogy Mányoki 1703-tól a berlini udvarnak dolgozott. Uo. 257. A trónörökös tiszteletdíjába tartozó képei ma a Schloß Charlottenburgban, Berlinben. Idézi: H. Bleckwenn: Das Porträt Adam Friedrichs von Wrech – ein Relikt der „Chefgalerie Potsdam” In: Schloß Charlottenburg – Berlin Preußen. Festschrift für Margarete Kühn. München–Berlin 1975. 203–316. Itt ugyancsak Mányokinak tulajdonítja A F. v. Wrech portréját 1723-ból. A sorozatról újabban: H. Börsch Supan: Die Kunst in Brandenburg–Preußen. Berlin, 1980. 110. Nr. 72. Mányoki 1705-ben festett képe Frigyes Vilmos egyik kapitányáról.

45 Antoine Pesne (1683–1757) Kiállítás Potsdam-Sanssouci, 1983, bevezető, 5, valamint H. Börsch-Supan: Joseph Vivien als Hofmaler der Wittelsbacher. Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, XIV. 1963, 129–212

46 Thaly K.: Adalék Mányoki Ádám híres magyar képiró életéhez. Századok 8. 1874. 512 Lang doktor fizetésére: Hopp i. m. 1980, 437

47 Hagedorn i. m. 258

48 A szabadságharc államának diplomáciai tevékenységéről s abban Mányokiról: Ráday P. iratai II. A kuruc diplomácia szervezete és működése című fejezet. Rákóczi összetett művelődéspolitikai koncepciójára és gyakorlati intézkedéseire: Köpeczi–R. Várkonyi i. m. 292–304, A művelődéspolitikus című fejezet, az udvari értelmiség tevékenységéről, beleértve Mányokit is, róla uo. 302, vala-



mint R. Várkonyi Á.: Értelmiség és államhatalom Magyarországon a 17–18. század fordulóján. In: A magyarországi értelmiség a XVII–XVIII. században. Szerk. Zombori I. Szeged 1984, 77–79. Mányoki eddig ismeretlen brüsszeli útjáról: Klement János levele Ráday Pálnak 1709. február 23. Berlin. Ráday-levéltár IV. d/2–17. A Ráday Pál iratai készülő III. kötetéből. A levél ismeretét Benda Kálmánnak köszönöm

49 Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, olaj, vászon 79 × 63,5 cm. leltári szám: 1910. Korábban a királyi palotában a Budai Várban. Lázár i. m. 13–14. A feltevéseiről, hogy Mányoki Berlinben megfestette Rákócziét: uő: uo. 13–15. Hopp L.: Mányoki Ádám fejedelmi képiró. Irodalomtörténeti Közlemények LXXVII. 1973, 733. Mányoki csak kis számban ismert korai műveit felsorolja Lázár i. m. 13–14, melyet csak egy fiatal nő portréjával tudunk bővíteni: Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjtemény, amerikai magántulajdonból, olaj, vászon, 81 × 63,5 cm. leltári szám: 70.1.M. Szigénlatlan.

50 Lázár i. m. 71. LXVIII/a tábla, valamint Lázár B.: Mányoki-tanulmányok. Magyar Művészet II. 1926, 93. A kép 1921-ben tűnt fel az Ernst-árverésen, Ernst Múzeum Aukciók XVII. 1921. 332. tétel, X. tábla. Szerepelt a Magyar remekművek-kiállításon. Az Ernst Múzeum kiállításai, XLVII. 1921. 3. kat. sz. Dr. Miklós Gyuláné tulajdonából.

51 Jelenleg magyar magántulajdonban, olaj, vászon 69 × 56 cm oválitörbe festett, majd a festett ovális mentén durván körbevágva, majd új vászonra húzva. Csak a meglévő eredeti képfelelét méretét adtuk meg. Buzási E.: Régi magyar arcképek (Alte ungarische Bildnisse) Kiállítás, Tata–Szombathely 1988, 13. kat. sz. David Richter portréja Rákócziéról a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában van. Lásd: Róza i. m. 1980, 514

52 Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, olaj, vászon, 77,5 × 55 cm. leltári szám: 68.5. Korábban Radványban, a Radvánszkyak tulajdonában, később a királyi palotában, majd a Minisztertanács tulajdonába került.

53 Lázár i. m. 15. Mányoki Ádám Emlékkiállítás, Budapest 1957. A bevezető tanulmányt írta és a kiállítást rendezte Gerevich Lászlóné, 4. Galavics i. m. 502. Róza i. m. 1980. 517. Beniczky napló-bejegyzése: Rákóczi Tár I. 114

54 Wiener-Neustadt, Stadtmuseum, olaj, vászon, 79 × 61 cm. A festő megbízása egy képsorozatra szolgált a város fontosabb történelmi eseményeiről, valamint mindazokról a személyekről akik a város történetében szerepet játszottak. Rákóczi képe bécsiújhelyi raboskodása miatt került a sorozatba. A kép ki volt állítva a Prinz Eugen-kiállításon, 9.52. kat. sz.

55 Lázár Béla hozza azt a feltevést, hogy a kép Radvánszky János tulajdonában volt egykor, i. m. 15.3. jegyzet. A kép történetére vonatkozó régebbi irodalom felsorolva: Mányoki Emlékkiállítás, 9. kat. sz. alatt.

56 Szombathely, Smidt Múzeum, olaj, rézlemez, 105 × 7,7 cm leltári szám: SI 71. 1200. Buzási, i. m. 14. kat. sz. A kép először egy Ernst árverésen tűnt fel: Ernst Aukciók, VIII. 1918. 457. sz. 49 tábla.

57 Mányoki egyik korai műve egy szignált miniatúr, korábban Glück Frigyes tulajdonában, jelenleg lappang. Olaj, rézlemez, 8,7 × 7,10 cm, a hátán lévő felirat: „Michael Bertold de Gileno. Natus anno Christi 1615. Aetatis 87. Adamus Mányoki pinx. 1702.” Lázár i. m. 13. I/b. tábla.

58 Magyar Művészet III. 1927. 663. idézi Lázár i. m. 17  
59 Thaly nyomán került a szakirodalomba, hogy Mányoki a fejedelmi udvarban hízmésmintákat rajzolt elő s más hasonló feladatokkal is foglalkozott (Századok, 8. 1874. 512.) Márki S.: II. Rákóczi Ferenc, Budapest 1909. II. 492. Lázár i. m. 15. Feltételezi, hogy Mányoki részt vett disztó feladatokban Galavics i. m. 501

60 Pesne például I. Frigyes alábbi, írásban rögzített kikötésével állt udvari szolgálatba: „insonderheit für Unss allein und sonsten niemand, es wäre denn mit Unserer Special-Permission...” idézi: Antoine Pesne-kiállítás-katalógus, 1983. 8. Mányoki a század udvarnál történt kinevezése után részben szintén II. Ágost megbízására festette udvara tagjait. Megjegyzendő, hogy Mányoki Rákóczihoz írott levelében kitér arra, hogy mióta udvarából eljött, nem vállalt más munkát. Ez arra utalna, hogy Rákóczi hasonló feltételek mellett alkalmazta. (Vö. Magyar Művészet III. 1927, 663.)

61 Forgách Simon tábornok megjegyzését, mely szerint Rákóczi kritikusan szemlélte az oltárképek festésmódját s színvonalát, Thaly nyomán idézik (Hadtörténeti Közlemények 1891. 453.)

62 Az elutazásról ld. Beniczky Gáspár felfejlesztését: Rákóczi Tár (Szerk. Thaly K.) I–II. Pest, 1866–1868. I. 220, idézi: Hopp L. i. m. 1973. 734. Galavics i. m. 503; valamint Ráday P. iratai II. 54. A külföldi tanulmányokat Rákóczi már szolgálatba lépésekor megígérte Mányokinak. Ezt a festő 1711. július 18-án írott levelére (ld. 60. jegyzet) hivatkozva említi Lázár i. m. 15. Galavics i. m. 504.

63 Galavics i. m. 504 részletezi kiadott forrásokra hivatkozva Rákóczi megbízásait a festőnek.

64 Ld. a következő jegyzetet, valamint Mányoki berlini tartózkodására vonatkozóan Jablonski leveleit Klementhez: Berlin, 1711. augusztus 4, 1711. augusztus 8, 1711. augusztus 22, 1711. szeptember 22, 1711. november 17, 1712. február 16, valamint Rákóczi leveleit Klementhez Gdanskából, 1712. január 16. és január 30-i keltezésével. J. Fiedler: Actenstücke zur Geschichte Franz Rákóczi's und seiner

Verbindungen mit dem Auslande. II. In: Fontes rerum austriacarum. II. Abt. Wien, 1858. XVII. Bd. 192, 204, 206, 213, 235, 265, 274, 293

65 Benda K.: „Egy lengyel királyi tanácsos levele” 1710. Magyar Könyvszemle 1979/3. 255, 259. R. Várkonyi Á.: „Ad pacem universalem” (A szatmári béke nemzetközi előzményeiről) Századok 114. 1980/2. 174, 185

66 Az alább idézett levelek ismeretéről Benda Kálmánnak tartozom hálás köszönettel, aki a Ráday Pál iratai III. kötetéhez összegyűjtött levéltári anyagot a kutatáshoz rendelkezésemre bocsátotta.

67 Dobozi István 1709. december 26-án Berlinből azt írja Ráday Pálnak, hogy Mányokiék még nem érkeztek meg. Értesülése szerint november 26-án még Varsóban voltak. Ráday levéltár, IV. d/2–17. 42. számú levél. A Ráday Pál iratai készülő III. kötetéből.

68 Ráday levéltár, IV. d/2–17. 33. számú levél, Berlin, 1710. március 8. A Ráday Pál iratai készülő III. kötetéből. Mányoki álnevéről ld. Ráday P. iratai II. 29. Galavics i. m. 504

69 A festő 1711. július 18-án írott leveléből tudjuk, hogy Rákóczi már a festő szolgálatába lépésekor elrendelte, hogy sajátítsa el a rézmetszést. Ld. Magyar Művészet 1927. III. 663

70 Ráday Pálnak Körtvélyesi Jánoshoz és Dobozi Istvánhoz írott levele, Huszt 1709. október 21-én: „... Clement innen megh indulván... azon Instrumentumokat... általa megh küldöttem, sőt a mellé assignaltam annévé kézehez két munkát, egy mint Synopsim... és Epistolam Celsi ad Veracium, kiket hogy nyomtatásban kiadassa, vagyon intimatioja...” idézi Esse T.: Egy lengyel királyi tanácsos levele. (Adalék a Rákóczi-szabadságharc publicisztikájához) Magyar Könyvszemle 1961. 484, 488, valamint Benda i. m. 1979. 255, 258 (a kérdés összefoglalásával és a korábbi irodalommal)

71 Ld. Brenner Domokos 1710. július 30-án kelt levelét, Benda i. m. 1979. 259, 264

72 Benda i. m. 1979. 264

73 Ismételtlen Benda Kálmánnak tartozom köszönettel azért a gondolatért, hogy Mányoki nyomtatással kapcsolatos tevékenysége esetleg összefüggésbe hozható a röpirat kiadásával.

74 Magyar Művészet III. 1927. 663. A levelet közöl Lukinich maga, s nyomában a szakirodalom a levél „machen lassen” kifejezését Mányoki egy általa készített képevel hozta összefüggésbe. Lázár i. m. 17. A szöveg helyes értelmezése először: Galavics i. m. 504

75 Magyarországon két példányban: Debrecen, Déri Múzeum, valamint Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok. Kézfeliratozott példány: Dresden, Kupferstich-Kabinet. Galavics i. m. 505–507

76 Róza i. m. 1976. 483, és uő: i. m. 1980. 517. A Folkema-metszet és a Richter-kép összefüggésére az idézett helyeken 482, ill. 515–516

77 Galavics i. m. 505–507

78 Dresden, Kupferstich-Kabinet, A 1204t, 2. Singer Nr. 60 866. Rézmetszet. Szignálva: balra „A. vander Werf Eques pinxit” középen „P. van Gunst sculpsit” jobbra „R. Leers excudit”

79 Firenze, Palazzo Pitti, olaj, vászon 131,5 × 107,5 cm. Kiállítva a Max Emanuel-kiállításon, 1976-ban, 362. kat. sz., valamint a Prinz Eugen-kiállításon, 1986-ban, kat. sz. 8.12.

80 Ld. Adriaen van der Werff (1659–1722) Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz. Kiállítás katalógus, München 1972. B. Gaehgens: Adriaen van Werff. (1659–1722). München 1987. G. Eckhardt: Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts. Berlin 1971, 51, 213

81 R. Várkonyi Á. i. m. 1980. 169–171, 176, 186–187, 190, 192–193

82 R. Várkonyi Á. i. m. 1980. 172, 185, valamint uő.: Rákóczi és a hágaai békekonferencia. Irodalomtörténeti Közlemények LXXXVII. 1983/1–3., 204–205

83 E. Rastawiecki: Słownik malarzów polskich. 1850–57. II. 37, uő.: Słownik Rytowników polskich, Poznań 1886, 189 Thieme-Becker Lexikon XXIV. 1930. 191. A metszet a múlt század elején Alexander Junosz Borkowski metszetgyűjteményében volt. Első említése: Rozmaitości lwowskie, 1834. I. 7 Lázár i. m. 65/3 jegyzetben megemlíti a metszetet Rastawiecki alapján, de rosszul írja a „Marycki” nevet, valamint a gyűjtőt is, továbbá csak arról tesz említést, hogy a metszet Mányoki egy 1736 (!)-os képe alapján készült, de nem figyel fel a szignóban rögzített tényre, hogy sajátkezi metszetről van szó.

84 Mányokinak 1712 júniusában 48 krajcárt fizettek ki, melyet réztáblára költött. Hopp i. m. 1973, 735, valamint Galavics i. m. 508

85 Kgl.Sächs. Hauptstaatsarchiv. Dresden. Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol 11–146. Catalogus von Silberberg, Wand und Taschenuhren... J. Ch. Crellius Auktion 1758. Donnerstags, am 1. Jun Neundte Abtheilung. Nyomatott katalógus 125<sup>v</sup>–170<sup>v</sup>, 372/a. eine hölz. Druckerforme” „372/q. 1 Drucker-rolle”

86 1712. január 30-án Rákóczi már Mányoki Gdanskba érkezéséről ír, Fiedler i. m. 274. Ugyanakkor szállásköltségét csak 1712. április 13-tól fizetik. Ld. MTA kézirattár MS. 4973. 23. doboz. Udvartartási és gazdasági iratok. 1702–1712. 1712. esztendőbeli „perceptiók”, bejegyzés augusztus 18-áról. 1710 végén Berlinben: Ráday P. iratai. II. 54, valamint a 64. jegyzetben idézett források.



87 Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjtemény, olaj, vászon 87×61,5 cm leltári szám: 6508. A Művészeti Múzeumok Baráti Egyesületének örök letéte, 1931-ben. Korábban a schleissheimi királyi képtárban. I. d. G. Parthey: Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in vorhandenen Oelbilder verstorbenen Maler aller Schulen. Berlin 1863, Schleissheim, Kat. Nr. 2. A. Bayersdorfer: Verzeichniss der in der Königlichen Gallerie zu Schleissheim aufgestellten Gemälde. München 1885, Kat. Nr. 705

88 László i. m. 13 (1700–1702 között), Garas i. m. 18 (1709 után), Mányoki Emlékiállítás, bevezető tanulmány 4 (1703), A Magyar Nemzeti Galéria Régi Gyűjteményei, Budapest 1984. Szerk. Mojzer M. 140 (1709 után)

89 E. Berckenhagen — P. du Colombier — M. Kühn — G. Poensgen: Antoine Pesne. Berlin 1958, 15–17

90 Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, olaj, vászon 114,5×99 cm leltári szám: GK I 5656.B 198/a Antoine

Pesne-kiállítás, 1983. 8. kat. sz. és Berckenhagen . . . i. m. 198. kat. sz. valamint vö. Pesne 1710 körül készült önarcképével Berckenhagen . . . i. m. 244/a kat. sz. Pesne olasz hatást mutató életképeiből I. d. G. Parthey: Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in vorhandenen Oelbilder verstorbenen Maler aller Schulen. Berlin 1863, Schleissheim, Kat. Nr. 2. A. Bayersdorfer: Verzeichniss der in der Königlichen Gallerie zu Schleissheim aufgestellten Gemälde. München 1885, Kat. Nr. 705

91 E. Larsen: A self-portrait by Godfried Schalcken. Oud Holland LXXIX. 1964, 78–79, Eckhardt i. m. 206 megbízatások a pfalzi választófejedelem részéről.

92 Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Gyűjtemény, olaj, vászon, 75,5×62,5 cm leltári szám: 6001. Ajándék Nemes Marcelltól 1925-ben. Korábban a szász királyi család tulajdonában, Drezdában. Még szász tulajdonban közli: F. Matthäi: Verzeichniss der Königlich Sächsischen Gemäldegalerie. Dresden 1837, 391. kat. sz. Hazakerülése alkalmával ismertette: Petrovics E.: Mányoki Ádám Rákóczi-képéhez. Magyar Művészet, I. 1925, 3

## FERENC II. RÁKÓCZI ALS MÁZEN

Die kunsthistorische Forschung wurde schon früher darauf aufmerksam, daß Rákóczi's mäszenatorische Tätigkeit mit den politischen Ereignissen des Staates des Freiheitskampfes eng verknüpft ist. Es wurde nachgewiesen, daß der Fürst einen Teil der Werke in der Absicht in Auftrag gegeben hatte, mit ihrem aktualpolitischen Anliegen, sowie kraft ihres künstlerischen Niveaus die Ziele des Freiheitskampfes in internationalem Kreis zu unterstützen. Wir meinen aber, daß in Rákóczi's mäszenatorischem Verhalten auch ein indirekteres politisches Motiv zur Geltung kommt, das mit seinem fürstlichen Rang, seinem Status als Herrscher zusammenhängt. Wenn wir die in seinem Auftrag erstellten Werke unter diesem Aspekt untersuchen, geraten in seiner mäszenatorischen Konzeption Züge und Gesichtspunkte in den Vordergrund, die für die zeitgenössische Repräsentation von Monarchen kennzeichnend sind und die ihn, den Führer des Freiheitskampfes, auf diese Weise als einen den europäischen Herrschern und Fürsten politisch Ebenbürtigen den Zeitgenossen erscheinen liessen. Dieser Gesichtspunkt des Auftraggebers stellt die Rolle der Hofkünstler, die während des Freiheitskampfes beschäftigt waren, Daniel Warou und Ádám Mányoki in ein anderes Licht als bisher.

Der Staat des Freiheitskampfes war der bedeutendste Versuch zur Schaffung der unabhängigen ungarischen Staatlichkeit im Zeitalter des Barock, stellte jedoch zugleich auch einen Versuch im Hinblick auf die höfische ungarische Kunst dar. Rákóczi wollte seinen Fürstenhof zu einem Zentrum des geistig-kulturellen Lebens und zu einem repräsentativen Schauplatz der staatspolitischen Ereignisse machen. Während des Freiheitskampfes wollte er eine höfische Kunst etablieren, die sowohl der Politik als auch der fürstlichen Repräsentation dient. Die bildkünstlerische Propaganda des Freiheitskampfes verknüpfte er also mit der eigenen, persönlichen, letzten Endes staatlichen Repräsentation. Da der Staat des Freiheitskampfes keinen ständigen Sitz hatte, konnte diese seine Absicht auf gewisse Gattungen beschränkt verwirklicht werden: auf die in Vervielfältigungstechnik hergestellte Münzprägung, auf Kupferstiche, die auch zur Information des Auslandes geeignet waren, sowie auf die Porträtmalerei. In den acht Jahren des Freiheitskampfes beschäftigte Rákóczi zwei Künstler: von 1703–1707 den schwedischen Münzpräger Daniel Warou, der zuvor für den Wiener Hof gearbeitet hatte und von August 1707 bis Oktober 1712 den Porträtmaler Ádám Mányoki als Hofmaler. Alle der im Auftrag von Rákóczi gefertigten Werke sind entweder Porträts des Fürsten oder repräsentative Gedenkmünzen, auf denen sein Konterfei zu sehen ist.

Drei bekannte Gedenkmünzen von Rákóczi, die er bei Daniel Warou in Auftrag gegeben hatte, entstanden entsprechend der vom 17. Jahrhundert an europaweit verbreiteten Praxis der „histoire métallique“. Diese im herrschaftlichen Privileg geprägten Münzen gedachten überall in erster Linie der Tugenden des Herrschers, der wichtigsten Ziele seiner Politik und der verwirklichten

Ergebnisse. Dergestalt betrachtete Rákóczi die drei Gedenkmünzen nicht nur als eine Möglichkeit zur politischen Propaganda, sondern auch als eine herrschaftliche Geste, als eine Gelegenheit zum Repräsentieren, um seinen fürstlichen Rang zu unterstreichen. Den Münzen dachte er in erster Linie bei seinen außenpolitischen, diplomatischen Beziehungen eine Rolle zu. Alle drei Münzen knüpfen an Ereignisse und politische Momente des Freiheitskampfes an. Die Vorderseite ist mit dem Konterfei des Fürsten, die Kehrseite mit einer allegorischen Szene geschmückt. In der mit drei Frauengestalten (Libertas, Justitia und die Personifizierung der „Heimischen Gesetze“) dargestellten allegorischen Szene auf der Kehrseite der Münze zum Gedenken des Beginns des Freiheitskampfes erblickte die Literatur bis jetzt die bildliche Gestaltung des Beginns des Befreiungskampfes, obgleich ihr Programm die genaue bildliche Entsprechung einer der bedeutendsten frühen Resolutionen, der Anfang 1704 in mehreren Sprachen herausgegebenen „Recrudescent . . .“ von Rákóczi ist. In der Resolution sind all die widerrechtlichen Maßnahmen nach Punkten geordnet festgehalten, mit denen das Haus Habsburg entgegen den „heimischen Gesetzen“ das Land bis dahin regiert hatte. Die Argumentation der Resolution macht von denselben Begriffen Gebrauch, wie die Allegorie der Münze. Die anlässlich des Landtags zu Szécsény geprägte Münze vereint in der Gestalt dreier Vestalinnen, die ein Altarfeuer entfachen, den zwischen den drei Religionen — katholisch, evangelisch und reformiert — zustandegebrachten Religionsfrieden. Die Münze gedenkt der gesetzlichen Kodifizierung des Religionsfriedens, obgleich auf dem fraglichen Landtag die Staatsform selbst, die Ständekonföderation angenommen und Rákóczi zum regierenden Fürsten gewählt wurde. Die fürs ausländische Publikum gedachte Münze stellt hingegen die Toleranz der Regierung Rákóczi gegenüber den protestantischen Religionen dar, vermutlich aus außenpolitischen Überlegungen, um die sich damals erneuernden diplomatischen Beziehungen zu den protestantischen Ländern (England und die Niederlande) zu pflegen. Die Herkulesmünze von Rákóczi, auf deren Vorderseite der mythologische Held mit der Hydra von Lerna ringt, ist nicht nur von bester Qualität, sondern verrät auch am meisten von den Repräsentationswünschen des Mäzenen-Fürsten als Auftraggeber. Herkules, seit der Antike die Personifizierung wertvollster Herrschertugenden, war vom 17. Jahrhundert an europaweit immer häufiger die mythologische Parallele des jeweiligen Herrschers. Seit der Herrschaft von Maximilian I. war aber die Herkules-Symbolik eines der wichtigsten Elemente der herrschaftlichen Repräsentation des Hauses Habsburg, vor allem unter Leopold I. und Karl VI. Auch die Komposition der Herkulesmünze von Rákóczi wurde vermutlich von einer Herkulesfigur des 1590 von den „Fremden Niederlegern“ zu Ehren von Leopold I. und seiner Familie erstellten Triumphbogens inspiriert, dessen Entwurf eine Arbeit von Johann Bernhard Fischer von Erlach war. Rákóczi repräsentierte mit allen seiner Münzen seine Position als Staatsoberhaupt, und auch



mit der Herkules-Allegorie zur Personifizierung der herrschaftlichen Tugenden verfolgte er diese Absicht. Frage ist allerdings, ob die Übernahme dieses zentralen, nahezu offiziellen Symbols der Habsburg-Ikonographie von Rákóczi beabsichtigt war, ob diese Geste als eine mit den Mitteln der Repräsentation artikulierte politische Herausforderung zu verstehen ist.

Wenn ja, so ist die Basis dieser Herausforderung das politische Erbe der Familie Rákóczi, in erster Linie der seit 1704 auch Rákóczi zukommende Titel Fürst von Siebenbürgen, dessen internationales Ansehen ihn in diplomatischer Hinsicht in die Reihe westlicher Monarchen emporhob. Andererseits war eine Basis die politische Entschlossenheit, die für Rákóczis Verhalten nach der Niederlage der im Herbst 1704 begonnenen Friedensverhandlungen und infolge der verhandlungs unfähigen Starrheit der kaiserlichen Politik bezeichnend war. Die entschieden politisch ausgerichtete künstlerische Repräsentation wirft die Frage auf, zu welchem Anlaß die Herkulesmünze geprägt wurde. Über das Datum gehen die Meinungen auseinander. Wir meinen, die auf der Münze angegebenen Titel von Rákóczi deuten darauf hin, daß die Münze vor dem Landtag zu Szécsény im September 1705 geprägt worden war. Ihre Emmission war in Zusammenhang mit den diplomatischen Beziehungen zum französischen Hof, und mit der offenen politischen Unterstützung durch Louis XIV., der den Rákóczi-Staat damals anerkannte. Sie wurde vermutlich zur Repräsentierung dieser politischen Beziehungen geprägt, wahrscheinlich als erste der drei, im Frühjahr 1705, was auch durch eine auf die Münze bezogene Archivangabe untermauert wird. Das Münzenporträt Rákóczis gestaltete Warou in allen drei Fällen jeweils in einer anderen Auffassung, obgleich die Münzen in rascher zeitlicher Folge, wahrscheinlich 1705 entstanden. Die Herkulesmünze verewigt den Feldherren und Herrscher, in festlichem Panzer und in der traditionell repräsentativeren Darstellung, in der Seitenansicht. Die Landtagsgedenkmünze entstand in der in der ungarischen adligen Porträtmalerei üblichen Komposition, mit einer in der Gattung Münzprägung noch unüblichen Vorderansicht. Bei diesem Münzporträt berücksichtigte Rákóczi wahrscheinlich Geschmack und Porträtgebräuche des heimatlichen Publikums. Das Porträt der Münze zum Gedenken des Beginns des Freiheitskampfes ist hingegen an die klassischen Traditionen der Gattung geknüpft. Die Münzen sind zur Untersuchung der auftraggeberischen Konzeption Rákóczis zur fürstlichen Repräsentation direkter geeignet als in der anderen Gattung, den gemalten Porträts.

Die bisher schon umrissene konsequente Repräsentation Rákóczis als Herrscher weist aber darauf hin, daß der Fürst in erster Linie einen Porträtmaler als Hofkünstler brauchte. Auch bei der Berufung des ungarischstämmigen Ádám Mányoki, der in Berlin tätig war, hat dies, so meinen wir, entgegen früherer Annahmen, eine entscheidende Rolle gespielt. Den Maler, der bis dahin für den preußischen Hof gearbeitet hatte, zog in erster Linie die Stellung des Hofmalers an. Bereits in Berlin malte er 1707 das Porträt von Rákóczis Frau, das, in ungarischem Privatbesitz, kürzlich erst identifiziert wurde. Auf diesem Bild lassen sich die Charakteristika der frühen Periode Mányokis verfolgen: neben der sorgfältig ausgearbeiteten, mit weichen Konturen modellierten Gesichtsabbildung die Unsicherheit und Starre, die sich bei der Darstellung der Gestalt sowie der dekorativen Details zeigen. Als Pendant zu diesem Bild entstand vermutlich noch 1707, d. h. kurz nachdem Mányoki seinen Dienst angetreten hatte, das im Ungarischen Nationalmuseum bewahrte Porträt von Rákóczi. Beide Bilder stellen den in Ungarn bis dahin wenig bekannten Typ westlicher repräsentativer Porträts dar. Rákóczis Bildnis wurde vermutlich in zwei Exemplaren angefertigt. Das im Besitz des Nationalmuseums befindliche Bild geriet in den Besitz einer Vertrauensperson Rákóczis, das andere vermutlich zu seiner in Wien lebenden Schwester. Als Vorbild diente aller Wahrscheinlichkeit nach das letztgenannte zu der 1730 entstandenen Kopie von Joseph Ferdinand Wasshuber, die vom Rathaus von Wiener-Neustadt in Auftrag

gegeben worden war. Vermutlich ebenfalls als Kopie entstand ein Miniaturbildnis von Rákóczi, das sich im Smidt Museum in Szombathely befindet und das nur eines jener gewesen sein wird, die Mányoki für Rákóczi gemalt hatte.

Der Maler stand am Fürstenhof in Rákóczis persönlichen Diensten, für die Angehörigen des Hofes hatte er nicht gearbeitet. Rákóczi beauftragte ihn nur als Porträtmaler, sonstige bildkünstlerische oder Entwurfsarbeiten bekam er nicht. Der Maler gehörte einem engeren, aus Intellektuellen und Edelleuten bestehenden Kreis um Rákóczi an, und er wurde, gleich anderen Hofangehörigen, auch mit diplomatischen Aufgaben betraut. Im Oktober 1709 machte sich Mányoki in Rákóczis Auftrag diplomatischer und wirtschaftlicher Natur nach Berlin und nach Holland auf den Weg. Zugleich war diese Reise vom Fürsten auch als Bildungsreise gedacht, indem er ihn anwies, im Ausland die Kunst des Kupferstechens zu erlernen und Rákóczis Porträt als Kupferstich anfertigen zu lassen. Vom Fürsten waren nämlich während des Freiheitskampfes europaweit nur fiktive Porträts bekannt, obgleich ihm viel an der Wirklichkeitstreue seiner Konterfeis lag. Vom Stich ist einem Brief Mányokis vom Juli 1711 die Rede, in dem der Maler von Rákóczi Anordnungen für die Inschrift auf dem fertigen Kupferstich erbittet. Das erwähnte Blatt ist vermutlich mit dem Schabkunstblatt identisch, von dem nur in falscher Orthographie beschriftete Abzüge bekannt sind. Es ist anzunehmen, daß das Vorbild ein Werk von Mányoki ist; die Kupferarbeit wurde, dem Brief zufolge, in Berlin ausgeführt. Der Stich, auf dem Rákóczi als Feldherrenfürst abgebildet ist, stellt den Höhepunkt seiner offiziellen Porträts und den damals modernsten und beliebtesten Typ der Feldherrenikonographie dar. Als unmittelbare Inspiration und kompositorische Quelle diente ein Stich von Pieter van Gunst, der nach einem Bildnis von John Churchill, Herzog von Marlborough, Feldherr der englischen Truppen, ein Werk von Adrian van der Werff, gemacht worden war. Die Wahl des Vorbildes ist vermutlich wieder auf Rákóczis damalige politische Pläne und diplomatische Beziehungen zurückzuführen. Von 1709 an rückte die auch früher schon wichtige englisch-holländische Verbindung an die Spitze von Rákóczis Außenpolitik auf, er hoffte nämlich, durch englische und holländische Mediation zu erreichen, daß die Position des neuen ungarischen Staates und Siebenbürgens innerhalb des Habsburg-Reiches im Rahmen der allgemeinen europäischen Friedensverhandlungen mit internationalen Garantien geregelt wird. Bei diesem Vorhaben spielte bei der diplomatischen Vorbereitung Marlborough eine wichtige Rolle. Es obliegt weiterer Forschungsarbeit, die Person des Schabkunstblattstechers zu ermitteln, da Mányoki diese Technik vermutlich in der Werkstatt erlernte, in der er den Stich bestellt hatte. Daß er die Kunst des Kupferstechens, entsprechend der Weisung von Rákóczi selbst erlernt hatte, wissen wir aus einem späteren, signierten Stich, der, wegen eines vermutlichen Farbfehlers falsch signiert wurde — „A. de Marycki Regis Pol. Pict. pinx. et sc.“ — und darum bisher der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen ist. Dieser spätere, nach 1717 entstandene Stich Mányokis ist nur noch aus Angaben bekannt, daß er aber diese Technik auch später betrieb, geht auch aus dem Verzeichnis seines Nachlasses hervor, in dem einige Vervielfältigungsinstrumente angegeben sind.

Mányokis Auslandsaufenthalt läßt sich von Ende 1710, nach seiner Ankunft in Berlin verfolgen. Dort wurde, vermutlich 1711, sein Selbstbildnis (Ungarische Nationalgalerie) gemacht, das eine starke Wirkung der 1710–11 entstandenen Bilder des preußischen Hofmalers Antoine Pesne aufweist. Über Details seines vorangegangenen einjährigen (1709–1710) Aufenthaltes in Holland gibt es vorerst keine Angaben. Seine in Holland erworbenen künstlerischen Erfahrungen können an seinem später, 1712 entstandenen Rákóczi-Porträt (Ungarische Nationalgalerie) abgelesen werden, das in Gdansk entstanden ist, wohin der Fürst in der Emigration seinen Hofmaler zu sich beorderte, um seine künstlerischen



Dienste weiterhin in Anspruch zu nehmen. Das Selbstbildnis sowie das Rákóczi-Porträt legen von einer ernsthaften künstlerischen Entwicklung Mányokis Zeugnis ab. Für die Bilder sind eine so hohe Erfassung des Wesens als Porträtmaler und eine solche technische Sicherheit charakteristisch, die die Bilder als unzweifelhaftes Zeichen einer anderen malerischen Qualität von Mányokis früheren Werken absetzen. Die Lichtbehandlung auf dem Rákóczi-Porträt setzt die Kenntnis der Malerei von Gottfried Schalcken voraus, während die elegante Bildkonstruktion, die nicht nur an diesem, sondern auch an den Werken der darauffolgenden Jahre beobachtet werden kann, von der Kenntnis der Werke von Adrian van der Werff zeugt. Es scheint, daß Mányoki im Wirkungsradius der auch in dem mit Holland benachbarten Düsseldorf tätigen beiden Künstler sich die holländische „Feinmalerei“ sowie die Maltechnik der gleichmäßigen Lasuran-

wendung angeeignet hatte, die für seine Malerei bis zum Schluß determinierend blieben. Das Rákóczi-Bildnis ist ein privates Porträt des in der Emigration lebenden Fürsten. Davon zeugt nicht nur die vertraute Atmosphäre des Bildes, sondern auch Rákóczis äußere Erscheinung, seine ungarische Adelstracht. Das Bildnis, das sich von Anfang an im Besitz der sächsischen Königsfamilie befand, wurde vielleicht für den „Gastgeber“ Rákóczis, August II., König von Polen und Kurfürst von Sachsen gefertigt, als eine Art privater Geste von Rákóczi, anlässlich seiner Abreise nach Frankreich. Und vielleicht kann dem sich anbietenden Gedanken nachgegeben werden, darin auch die Unterstützung des Mäzens zu erblicken, der mit diesem Bild dem Maler, aus seinen Diensten entlassen, behilflich war, am fremden Hof, der neue Protektoren und vielschichtigeren Möglichkeiten der Porträtmaler-Laufbahn bereithielt, Fuß zu fassen.



## BOGDÁNY JAKAB MUNKÁSSÁGÁNAK NÉHÁNY KÉRDÉSE

Amikor megkíséréljük megrajzolni Bogdány művészi arculatát és összegyűjteni műveit, az írott források hiányában magukra a festményekre kell hagyatkoznunk, sokkal inkább, mint más esetekben. Szerencsére a nagyszámú jelzett festmény igen megkönnyíti az attribúciós munkát. Ezek a szignatúrák biztonsággal elfogadhatóak, különösen, hogy a közel mostanáig tartó teljes mellőzés és homály, amely ezt a rendkívül sikeres életet kísérte, segített elterelni a hamisítók figyelmét. [1] E képek figyelmes tanulmányozása során megismerjük azokat a stílus jegyeket, amelyek segítségével más — jelzetlen vagy csak felirattal ellátott — műveket megközelítő pontossággal azonosítani tudunk. Bár, amikor egy új művel találkozunk, e módszer kizárólagos alkalmazása nem magyarázhatja meg azt az érzést, hogy létezik egy igen jól elhatárolható Bogdány „bélyeg”. Fokozatosan kezdjük sejtetni, hogy az egy csoportba tartozó képek rokonsága valamivel több, mint a festői előadás stílusbeli hasonlóságai. Ez a valamivel több Bogdány saját motívumaiból felépített kompozícióinak [2] egyéni jellemzője. Még ha így teljesen összegyűjtjük is őket, nemcsak a festésmód, de a kompozíció néhány eleme is hasonló. Következésképpen, képeit a közöttük lévő sokréti kapcsolatok hálója olyannyira összefogja, hogy ha feltételezhető egy képről, hogy Bogdány készítette, de más festményeivel szorosabb összefüggésben nem áll, akkor az esetek többségében jogosan kételkedhetünk hitelében. [3]

Fent említett állításunk igazolására példának vesszük a három ararát, pézsmakacsákat és pajzsos cankókat ábrázoló nagyszerű festményt: az egyik arara arany és kék, a másik kettő skarlátvörös színű (1. kép). [4] A reprodukciók között ez a kép áll a középpontban és a hozzá kapcsolódó másik hét festmény e fókusz körül helyezkedik el. Első pillantásra látnivaló, hogy az ararak ugyanilyen csoportja jelenik meg — alig eltérő elrendezésben — a Brit Királyi Gyűjtemény nagy képén (2. kép); [5] egymáshoz közelebb elhelyezve, csak a baloldali két arara látható a Magyar Nemzeti Galéria képén (3. kép); [6] a bal oldali egymagában és tükröképesen két magántulajdonú festményen (4—5. kép); [7] a középső arara az egyik képen hasonlóan, a másikon tükröképesen áll (6—7. kép); [8] végül a jobb szélső egy másik, szintén brit magángyűjteménybeli festményen tűnik fel (8. kép). [9] Hasonló a többi madár is a mintaként vett festményünkön szereplőkkel — a fekete és fehér pézsmakacsa és a két pajzsos cankó — még ha itt nem is mutatható ki oly sok kapcsolat. Ahogyan minden egyes festmény kapcsolatban áll a csoport számos másikával, világosan látható, milyen bonyolultan fonódnak össze Bogdány festményei, nemcsak stílusukban, de visszatérő motívumaikban is.

Noha a bemutatott képek mindegyike jelzett, [10] egyik sem datált, ami általánosan jellemző Bogdány életművének egészére. [11] A datált képek e teljes hiánya azt jelenti, hogy köztük időrendi sort biztosan megállapítani nem lehet, sem az egész oeuvre-ben, sem a most kiragadott képekben belül. Hogy kiinduló képünknek a három ararát ábrázoló választottuk, kizárólag azért történt, mert ez bizonyult a legmegfelelőbbnek, de egyáltalán nem jelenti azt, hogy ez a csoport legkorábbi darabja. Sőt, véleményünk szerint ez a legkésőbbi vagy az egyik legkésőbbi munka az összes között. A könnyedség, amelylyel a motívumokat összegyűjtötte, és a színek kompozíció gazdagsága gyakorlott kézre vall, ellentétben azokkal,

amelyeken az állatkertek és madárházak lakóinak ábrázolása képes leltár szintjén marad, mint pl. a Királyi Gyűjtemény képen (2. kép).

Ez vezet a Bogdány-képek datálásának bonyolult problémájához. Noha a pontos datálás mindvégig lehetetlen marad, az életrajzi adatok és a művészre vonatkozó korabeli utalások segítségével összeállítható bizonyos időbeli sorrend.

A művész egy állítása, amelyet 1691 októberében, angliai pályafutásának kezdetén tett, és egy ismeretlen kortársa jegyzett fel, elbűvölő, első kézből származó beszámoló akkori tevékenységének sokoldalúságáról: „tavasszal virágokat, nyáron virágokat és gyümölcsöket, homárt és osztrigát, télen vadmadarakat és nemesfém tárgyakat fest”. [12] S noha ez pontos bizonyítéka a művész széles körű tevékenységének, hiba volna azt gondolni, hogy minden olyan egyszerű volt, mint hihetnénk, és nem voltak hangsúlyváltozások az idők folyamán. Kétségtelen, hogy korai munkáinak [13] többsége az akkor gyakori, holland modorban készült gyümölcs- és virágcsendélet volt. Az első Bogdányra vonatkozó utalások képeinek ezzel a csoportjával kapcsolatosak. 1688 nyarán az akkor Amszterdamban élő Misztótfalusi Kis Miklós feljegyezte, hogy megkérte német barátját, juttasson el egy levelet Bogdánynak Angliába. Barátja holland képeket, „szőlőket és barackosokat” vitt Londonba, hogy ott nyereggel eladja. Misztótfalusi ekkor melegen ajánlotta Bogdányt, mint ilyen képek alkalmas készítőjét. [14] Közel tíz év múlva Charles Hatton is e téren való jártasságát dicsérte: „Ezen a délutánon (1697. augusztus 7-én) megnéztem azt a kevés, de igen szép növényt, ami még megmaradt a hamptoni nemes növénygyűjteményből, s amelyeket nagyon jól festett le egy bizonyos Bugdan, a gyümölcsök és virágok kitűnő magyar festője. Láttam cereust, a tövises fügekaktusznak egy oly csodás virágú fajtáját, amelyhez foghatót még sohasem láttam. A lilium superbum, a korallfa és a törpe aloék egyik skarlátvörös virágú fajtája virágzott, és néhány igen szép tulipán is, amelyeket Bugdan Lord Dover vidéki háza kertjének tulipánjairól festett, s akinek városi házába Bugdan számos nagyméretű és különleges képet készített”. [15]

Bogdány korai, holland modorú csendélet festményeire Vertue bizonyítása is elfogadható. Szerinte a művésznek „előbb ismerték a magyart jelentő nevét, mint saját igazi nevét”, [16] és az a kevés ismert képe, amelyen aláírását a „Hungarus” jelző is követi, valóban ilyen típusú gyümölcs- és virágcsendélet. [17] Az 1700-as évszám, honosításának dátuma, majdnem biztos terminus ante quemje a nevéhez illesztett „Hungarus” jelzőnek, [18] amit úgy tűnik, igen ritkán használt.

Jelenleg még nincs bizonyíték arra, hogy Bogdány valamelyik madár-képe — kivéve a madaras csendéleteket — a 17. századra datálható. Ez valószínűvé teszi, hogy George Churchill híres windsori madárháza és állatkertje meghatározó szerepet játszott Bogdány oeuvre-jének alakulásában. Ez kétféleképpen történhetett: biztatást kapott e festészeti irány folytatására, és egyúttal biztosították a madarakat és állatokat festő művész számára a Brit-szigeteken fellelhető erre legalkalmasabb környezetet. Szerencsére George Churchill madárházának építése és az ő részvétele ebben pontosan datálható. 1742-ben kiadott számadásában írja sógora, Marlborough első hercegnője, hogy az első adomány, amelyet





1. Táj három ararával, pézsmakacsákkal és pajzsos cankókkal. Skót magángyűjtemény — Three macaws, muscovy ducks and ruffs in a landscape. Scottish Private Collection. Photograph from the National Galleries of Scotland, Edinburgh



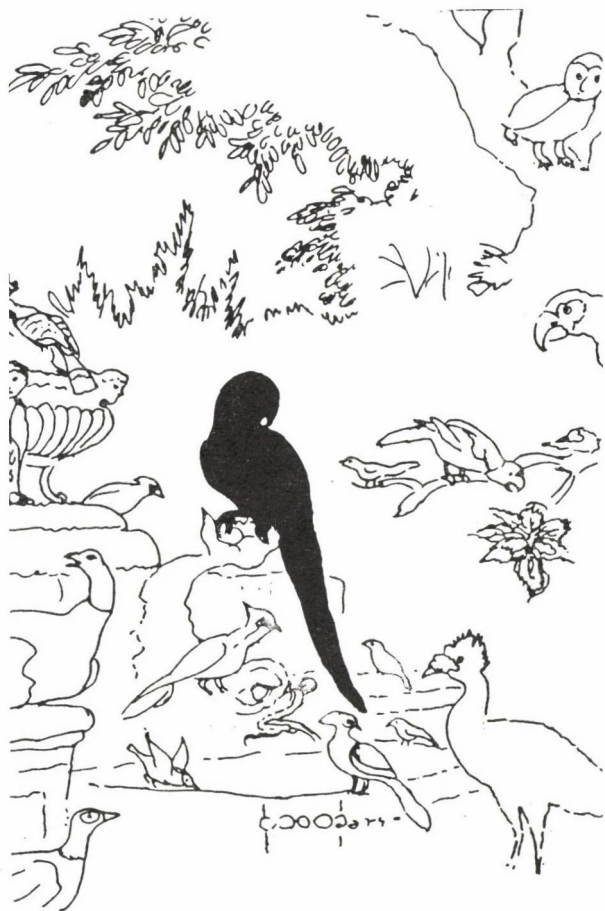


2. Táj madarakkal és szarvassal. Brit Királyi Gyűjtemény — *Birds and deer in a landscape. British Royal Collection*  
 Reproduced by gracious permission of Her Majesty the Queen



3. Gyümölcsrendélet két ararával, kakaduval és szajkóval. Magyar Nemzeti Galéria — *Still life of fruit with two macaws*  
 Hungarian National Gallery





4. Diszkút madarakkal (részlet). Skót magángyűjtemény — Birds around a fountain in a park (detail). Scottish Private Collection

patrónusától és személyes barátjától, Anna királynőtől kapott, miután 1702-ben trónra lépett — „a nagy és kis windsori park őrháza volt . . . A kis park kunyhója abban az időben nem volt jobb, mint amiben a segédőrök éltek és” — folytatja — „Marlborough hercege egyik bátyjának adtam, akinek annyira tetszett, hogy öt- vagy hatezer fontot fordított rá.” [19] A „báty” George Churchill volt, és nem kétséges, hogy a pénz egy részét a madárház felépítésére és benépesítésére költötte. Mikor George Churchill 1710-ben meghalt, a Bogdány-képeket Anna királynő megvásárolta Churchill végakarátának teljesítőitől. Jelenleg is a Királyi Gyűjteményben vannak, s biztosan datálhatók a nem sokkal 1702 utáni és 1710 közötti időszakra, feltéve, hogy a madarak és egyéb állatok az ő madár- és állatházának lakói. S még ha azt is feltételezzük, hogy a három legnagyobb méretű festményt elsőként készítette Churchillnek, a vonzó részletekre törekvő, de ügyetlen, széteső kompozíciók a szokatlan feladattal és ígérennyel

szembekerülő művész küzdelméről tanúskodnak. E feltevés megmagyarázná az ilyen részletek állandó újrafeltűnését is a kisebb és valószínűleg későbbi kompozíciókon vagy mert a művész ettől fogva a motívumok tárházaként használta őket, vagy mert jövőendő patrónusai, Churchill főúri barátai, Anna királynő udvarának tagjai és látogatói, mint mintakönyveket hasznosították őket.

Itt jutunk el írásunk utolsó kérdéséhez. Az ábrázolások gyakori ismétlődése pontosan vagy majdnem pontosan ugyanolyan körvonalakkal és belső részletekkel, aprólékos tanulmányok használatát tételezi fel. Nem lehet kétséges, hogy Bogdány műterme ilyen tanulmányokkal gazdagon fel volt szerelve, s talán ezeket hagyta „Modellek” címén fiára, Williamre. [20] Ahogyan a madarak és más állatok mindig azonosíthatóak — és eddig semmi bizonyíték nincs arra, hogy más művészekről kölcsönzött volna —, bizonyosan feltételezhető, hogy Bogdány közvetlen tapasztalatának, tudásának, pontos megfigyelésének és az ábrázolt állatokról készített gondos vázlatainak eredménye ez a mintakészlet. Az a gyakorlat, hogy a kompozíciókat kidolgozott részletekből állította össze, műhely foglalkoztatására enged következtetni, ahol, eltekintve az eredeti tervektől és az utolsó ecsetvonásoktól, a munka nagy részét ügyes segédek végezték. Vajon az ifjabb Bogdány, vagy még inkább Stranover Tóbiás, a festő veje volt ilyen közreműködő? Csábító a feladat, hogy pontos határt húzzunk Bogdány és Stranover munkái között, de korántsem biztos, hogy megoldható.

Rajnai Miklós

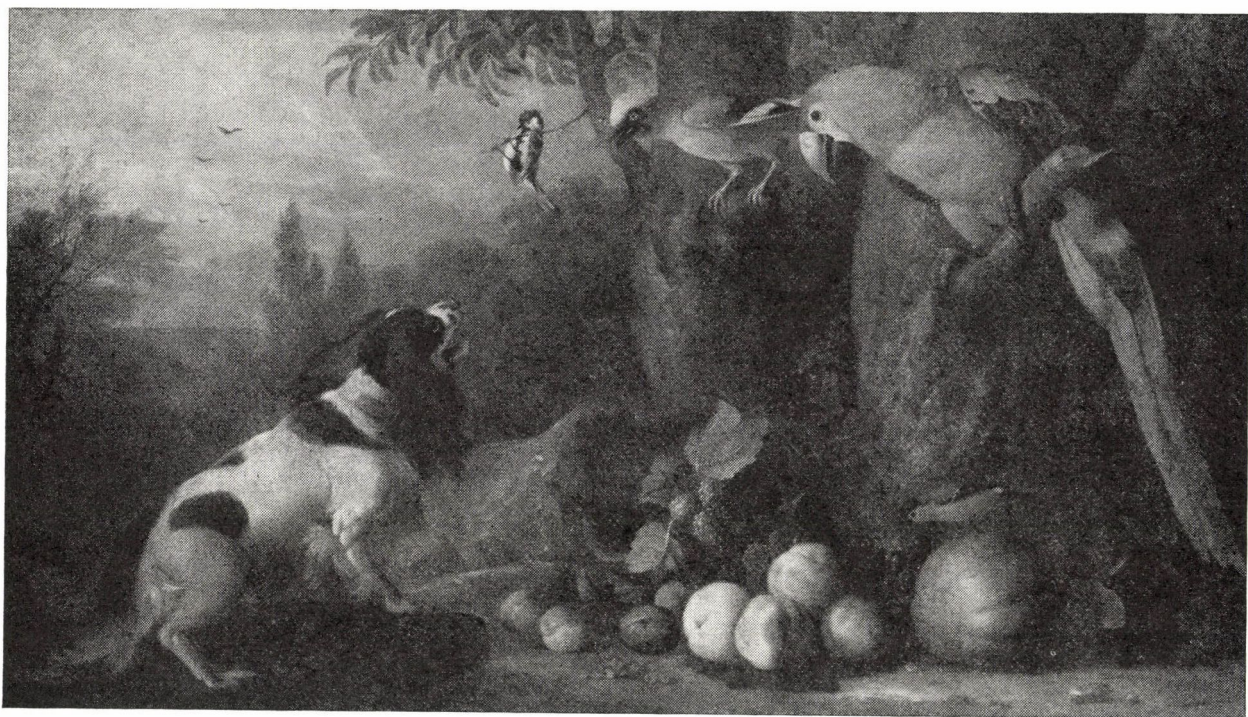


5. Táj ararával és kacsákkal. Angol magángyűjtemény — Macaw and ducks in a landscape. English Private Collection





6. Kerti váza ararával és más madarakkal. Angol magángyűjtemény — Stone vase with macaws and other birds. English Private Collection. Photograph from the Witt Library, Courtauld Institute, London



7. Gyümölcsök és madarakat ugató kutya. Hajdan Richard Green galériájában — Fruit by a tree with a spaniel barking at birds. Ex Richard Green Gallery. Photograph from the Richard Green Gallery, London





8. Csendélet gyümölcsökkel, ararával, kakaduval és papagájjal. Hajdan Richard Green galériájában — Still life with fruit, a macaw, a cockatoo and a parrot. Ex Richard Green Gallery. Photograph from the Richard Green Gallery, London

#### JEGYZETEK

1 Pl. sem *Algernon Graves* A century of loan exhibitions 1813–1912 (London, 1913–15) című ötkötetes, a 19. század folyamán brit kiállításokra kölcsönzött festményeinek összeállítása, sem az Art Sales (London, 1918) című munkája nem említi egyetlen Bogdány festményt sem.

2 I. d. David de Coninck és mások hasonló gyakorlatát.

3 Ez nyugodtan állítható madaras képeire. Nem látszik ilyen gyakran virág- és gyümölcscsendéletein, amelyekből ez idáig jóval kevesebb azonosított. Mégis vannak jelek — azonos szőlőfürt tűnik fel két képen —, amelyek ellentmondanak a két csoport közötti jelzett eltérésnek.

4 Táj három ararával pézsmakacsokkal és pajzsos cankökkel. Olaj, vászon, 124,5 × 101,5 cm. Jelezve jobbra lent: *J. Bogdány*. A hagyomány szerint a jelenlegi tulajdonos egyik őse (1766–1844) szerezte. Skót magántulajdon.

5 Táj madarakkal és szarvassal. Olaj, vászon, 194,3 × 280 cm. Jelezve: *J. Bogdány*. Brit Királyi Gyűjtemény, ltsz. 474. „Más Bogdány képekkel együtt vásárolta Anna királynő George Churchill végrehajtótól...” *Oliver Millar*: The Tudor, Stuart and early Georgian pictures in the collection of Her Majesty the Queen. I–II. Phaidon Press, 1963. 165.

6 Gyümölcscsendélet két ararával, kakaduval és szajkóval. Olaj, vászon, 100 × 123 cm. Jelezve jobbra lent a kövön: *J. Bogdány*. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 3821. Kleinberger Ferencz ajándéka 1908-ban. A kompozíció három másik variációja ismert: 1. szintén Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 83.8 M. 2. Angol magángyűjteményben. 3. hajdan Richard Green galériájában, London.

7 Díszkút madarakkal. Olaj, vászon, 212 × 362 cm. (ez idáig a legnagyobb méretű Bogdány festményként számontartott) Jelezve lent középen, a köoszlop talapzatán: *J. Bogdány*. Skót magángyűjtemény; Kerti váza ararával és más madarakkal. Olaj, vászon, 99 × 138,5 cm. Jelezve. Angol magángyűjtemény.

8 Táj ararával és kacsákkal. Olaj, vászon, 122 × 100,3 cm. Balra lent *Bogdány* szignatura (?). Angol magángyűjtemény.

A keretre erősített fatáblán: „A művésztől vásárolta Edward Lord Harley, 1718.”; Gyümölcsök és madarakat ugató kutya. Olaj, vászon, 81,3 × 132 cm. Jelezve. Hajdan Richard Green galériájában (R 1346), London.

9 Csendélet gyümölcsökkel, ararával, kakaduval és papagájjal. Olaj, vászon, 80 × 112 cm. Jelezve. Hajdan Richard Green galériájában (AB 79), London.

10 Lásd a 7. jegyzetet.

11 A festő műveinek kronológiáját először *Pigler* monográfiája kísérte meg, főleg stílus alapon, összeállítani. *Pigler A.*: Bogdány Jakab (1660–1724). Budapest 1941.; Az idáig felsorolt képek többsége szignált, de egyik sem datált. A Madárhangverseny (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 63.3 M), 1690-es évszámával, nem a kivételt erősítő szabály, hanem valószínűleg nem Bogdány munkája.

12 *Margaret Whinney—Oliver Millar*: English Art 1625–1714. Oxford 1957, 280–281.

13 Ez a legkorábbi, ma ismert saját munkája. Bécsi tanulmányútja csak feltevésen alapszik: valószínű, de nem bizonyítható fennmaradt mű vagy idevonatkozó dokumentum hiányában.

14 Az idézetben a barack szó őszibarackot és sárgabarackot is jelenthet.; *Gál István*: Bogdány Jakab angliai pályakezdeté. Művészet, 1971. július, 9. A levél 1688. június 1-én kelt.

15 „Correspondence of the family of Hatton”. Ed. E.M. Thompson. Camden Society. New Series, XXIII. II. tábla (1878) 228. Az első mondatot *Oliver Millar* idézte a Királyi Gyűjtemény katalógusában — lásd a 4. jegyzetet. Önkéntelenül felmerül, hogy a „Hamptonban még megmaradt növények” festményei azonosak Bogdánynak Mária királynő Temze Galériabeli tükör-szobájába festett képeivel, amelyekért 1694-ben 60 fontot kapott. A Temze Galériát a királynő halálakor (1694) elhagyták, majd 1700-ban lebombolták. Bár az épület több részét újból felhasználták, azt nem tudni, mi lett a Bogdány-képek további sorsa. — Ha a képek, amelyeket Hatton látott, valóban a tükörszoba festményei voltak, érdekes — bár az ingatag hűség ezen időszakában nem szokatlan —



helyzettel kerülünk szembe: a protestáns királynő, aki úgy került a trónra, hogy katolikus apját erőszakkal lemondatták, haladéktalanul fákkal, virágokkal díszítette ki magánlakosztályát, amelyeket egy nyilvánvalóan pártatlan művész festett, apjának egyik legodaadóbb híve, száműzésben is társa, a szintén katolikus Lord Dover kertjének virágairól.

16 *George Vertue*: Note Books I. Walpole Society 1929–30. 1930, (18. kötet) 127.

17 Pl. Kék szalaggal átkötött virágcsokor. Olaj, vászon, 28 × 22 cm. Jelzett és *Hungarus* felirattal ellátott. Elárverezve: Christie's, London, 1975. november 28. 94. sz.; Gyümölcscsendélet. Olaj, vászon, 76 × 64 cm. Jelezve jobbra lent: *J. Bogdane H(. )ngaru(. )*. Angol magángyűjtemény.

18 Először javasolta: *Szendrei-Szentiványi*: Magyar Képzőművészek Lexikona. Budapest 1915.

19 *The Duchess of Marlborough*: Account of her Conduct from her first coming to Court till the year 1710. 1742, 291.

20 *Országh László*: James Bogdani magyar festő III. Vilmos és Anna királynő udvarában. In: *Studies in English Philology II*. A Budapesti Kir. M. Pázmány Péter Tudományegyetem Angol Intézetének kiadványa, 1937, 97. Országh szerint valószínűleg kitömött madarak voltak, nem pedig kétdimenziós ábrák, ami e sorok szerzőjének valószínűbbnek tűnik.

A szemléltető rajzokat Diana Brooks készítette, a most készülő Bogdányi oeuvre-katalógus munkatársa.

## JACOB BOGDANI: SOME ASPECTS OF HIS WORK

When trying to portray Bogdani's artistic character and piece together his oeuvre the scarcity of written records forces one to rely on the evidence of the paintings themselves even more than would normally be the case. Fortunately the large number of signed pieces constitutes a solid body of work the attribution of which can be safely accepted, especially as the complete neglect and obscurity that followed a highly successful life and lasted until relatively recent times helped him escape the fakers' attention. [1] A close study of these pictures soon provides a stylistic measure with which to check attributions of others, unsigned or inscribed only, with some hope of accuracy. However, the application of such a measure itself does not fully explain the feeling of the existence of a very distinct Bogdani „stamp” when encountering new additions to the oeuvre. Gradually one begins to suspect that the family resemblance is due to something more than stylistic similarities of handling. This something more turns out to be Bogdani's idiosyncrasy of peppering his compositions with quotations from himself, [2] even wholly assembling them in this way, so that not only the method of execution is familiar but some of the elements of the composition as well. In consequence his pictures are enmeshed in a net of often multiple references to each other to such an extent that a painting purported to be by him but having no reference to any other of his works is, more often than not, justly suspect. [3]

In order to illustrate the statement above we take as an example the sumptuous upright composition with the group of three macaws: one gold-and-blue and two scarlet (Fig. 1.). [4] In the plate of reproductions this picture occupies the centre, and diagrammatic drawings of seven others related to it are placed around this focus. One can see at a glance that the same group of macaws — slightly differently arranged — appears in the large painting in the British Royal Collection (Fig. 2.); [5] the reduced group of nos. 1 and 2 macaws only (if numbering them from left to right), with the two birds brought closer together, appear in the picture in the Hungarian National Gallery (Fig. 3.); [6] no. 1 on its own and reversed in two privately owned pictures (Fig. 4–5.); [7] no. 2, reversed in one case only, likewise (Fig. 6–7.); [8] and finally no. 3 occurs in one other painting, also in a British private collection (Fig. 8.). [9] Similar even if not so numerous connections could be demonstrated by all the other birds in our sample picture: the black and the white muscovy duck and the two ruffs. As each and every one of the paintings illustrated by a drawing also contains links with several others in its turn, it is easy to discern how intricately Bogdani's pictures are knitted together not only stylistically, but also by recurring images.

While all the pictures illustrated are signed, [10] none of them is dated, which corresponds well with what one sees when looking at Bogdani's oeuvre in general. [11] This complete lack of dated works means that there is no foolproof way of establishing the time sequence in the entirety of his output or within this group in particular. Choosing the upright painting with three macaws as our starting point is solely for the sake of convenience and does not mean that it should be considered as the earliest

of the group. Far from it. In fact, in the judgement of the writer it is more likely that it is the latest or one of the latest of them all. The grace with which the motifs are assembled and the pomp of the colour composition seem to indicate a skilled practitioner as opposed to one whose rendering of some of the inhabitants of a zoo and aviary remains close to a pictorial inventory as seen in the picture in the Royal Collection (see b).

This leads on to the knotty problems of dating Bogdani pictures. While with all probability close dating will remain for ever impossible, biographical data and contemporary references to the artist allow us to attempt some measure of chronological order.

A statement of the artist, made in October 1691 near the beginning of his English career and recorded by an unknown contemporary, gives a fascinating first hand account of the various fields of his activities at the time: „he paint in the Spring flowers & the Somer flowers and Fruits when they are out Lobsters and Oyster pieces, In the Winter pieces of Fowell and plate.” [12] While remarkably enough this is an accurate indication of the whole gamut of the artist's oeuvre it would be a mistake to assume that everything was as straightforward as it sounds, that there were no shifts of emphasis as time went on. There cannot be much doubt that most of his earliest works [13] were fruit and flower pieces in the prevalent Dutch style. The first references to Bogdani are in connection with this branch of painting. When in the summer of 1688 Miklós Misztótfalusi Kis, — then living in Amsterdam — noticed that the German friend he was asking to deliver a letter to Bogdani in England bought Dutch pictures „with grapes and with peaches” to sell in London with profit, he warmly recommended him Bogdani as an able supplier of such pieces. [14] Nearly ten years later it is again for skills in this field that he was complimented by Charles Hatton: „I was this afternoon [7 August 1697] to see ye few best plants yet remaining of ye noble collection of plants at Hampton very well painted by one Bugdan, a Hungarian and excellent painter of fruits and flowers. I saw a cereus or sort of prickly Indian figg wth a most wonderfull flower, differing from all ye flowers I ever saw; the lilium superbum in flower, as also ye corall tree, and one of ye small sorts of aleos wth a scarlet flower and severall very fine tulipps, painted from tulipps growing in my Lord Dovers garden at his house in ye country, for whom Bugdan hath painted severall very large and curious pictures of flowers for my Lords house here in town.” [15]

Dutch School type still life painting can be deduced as Bogdani's early works from Vertue's evidence as well. He tells us that the artist „was known at first only by the name of the Hungarian before his real name was known” [16] and the few known pictures on which his signature is followed by the inscription „Hungarus” are indeed flowers and fruits of this type. [17] Seventeen hundred, the date of his naturalisation, almost certainly gives us a *terminus ante quem* for the use of this appendage to his signature [18] of which he seems to have made only very sparing use even so.

As far as it is known at present, no evidence has yet come to light that any of Bogdani's known bird paintings, as opposed to his still lifes with birds, can be dated within



the 17th century. This underlines the probable truth of the assumption that George Churchill's famous Windsor aviary and also zoo played a determining part in shaping Bogdani's oeuvre. This it could well have done on two counts: by luring him over to the more active pursuit of this line of painting and also by providing arguably the best study ground available in the British Isles at that time for a painter specialising in birds and animals. Fortunately the setting up of George Churchill's aviary and his involvement with it can be accurately dated. His sister-in-law, the first Duchess of Marlborough writes in her *Account*, published in 1742, that the first grant she received from her patron and personal friend Queen Anne, after her succession to the throne in 1702, was „the office of ranger of the great and little parks of Windsor . . . The lodge in the little park at that time was no better than such as the underkeepers live in, and” — she continues — „I gave it to a brother of the Duke of Marlborough's, who was so well pleased with the situation, as to lay out five or six thousand pounds upon it.” [19] The „brother” was George Churchill and no doubt a portion of the money was used for setting up and stocking his aviary. As George Churchill died in 1710 the Bogdani pictures bought by Queen Anne from Churchill's executors and still in the Royal Collection must date from the period between soon after 1702 and 1710, assuming that the birds and animals are records of his aviary and menagerie. If one would further assume that the three largest paintings (Pigler plates XXXIV, XXXV, XXXVIII) were among the first ones he tackled for Churchill and so they show us an artist struggling with an unaccustomed task and scale it would explain on the one hand the awkwardness of the unintegrated compositions where the details are more attractive than the whole and on the other the constant resurfacing of these details in somewhat smaller and presumably later compositions either because the artist from then on used them as storehouses of motifs or because his prospective patrons, Churchill's aristocratic friends and members and visitors of Queen Anne's Court, utilised them in the fashion of sample books.

This brings us to the last point of the present discussion. The frequent recurrence of images with precisely or almost precisely the same silhouettes and same internal markings presupposes the availability and use of detailed studies. There cannot be the slightest doubt that Bogdani's studio was richly equipped with such studies, perhaps the „Modells” he bequeathed to his son William. [20] As his birds and animals are always identifiable and as so far no borrowings from other artists to any extent has come to light, it is safe to assume that, unless contrary evidence is found, Bogdani's „reference library” of images was the result of his firsthand knowledge, close observation and careful sketching of the creatures represented. However the practice of assembling compositions from worked out fragments makes one suspect the operation of a studio, where apart from the initial planning and final touches much of the work could have been done by able assistants. Were William Bogdani in his early years and, even more likely, the artist's son-in-law Tobias Stranover such assistants? When trying to separate with a sharp dividing line the oeuvre of Bogdani from that of Stranover is one engaged in an intriguing but perhaps far from rewarding task?

## NOTES

1 For example neither Algernon Graves' *A century of loan exhibitions 1813–1912*. London 1913–15, a five volume compilation of paintings lent to British exhibitions during the 19th century, nor his *Art Sales*, London 1918, lists a single piece by Bogdani.

2 Cf. the similar practices of David de Coninck and others.

3 This can be stated without hesitation about his bird paintings. It does not seem equally prevalent in his flower and fruit still lifes of

which however a much smaller number have been traced so far. Even so there are signs, like an identical bunch of grapes appearing in two pictures, that tell against pronounced dissimilarity between the two groups.

4 Fig. 1.: Oil on canvas; 124.5 × 101.5 cm; signed lower right J. Bogdani. Believed to have been acquired by an ancestor of the present owner whose dates were 1766–1844. Scottish Private Collection.

5 Fig. 2.: Oil on canvas; 194.3 × 280 cm; signed J. Bogdani; British Royal Collection no. 474 (*Birds and deer in a landscape*); „Among the pictures by Bogdani bought by Queen Anne from George Churchill's executors . . .” (Oliver Millar, *The Tudor, Stuart and early Georgian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, 2 vols., Phaidon Press, 1963, p. 165).

6 Fig. 3.: Oil on canvas; 100 × 123 cm; signed lower right on stone J. Bogdan (.); Hungarian National Gallery no. 3821; presented by Ferenc Kleinberger 1908. The composition is known in three other versions: 1) Hungarian National Gallery no. 83.8M; 2) English Private Collection; 3) ex Richard Green Gallery, London.

7 Fig. 4.: Oil on canvas; 212 × 362 cm (the largest Bogdani painting so far encountered); signed lower centre on stone plinth J. Bogdani; Scottish Private Collection; Fig. 5.: Oil on canvas; 99 × 138.5 cm; signed; English Private Collection.

8 Fig. 6.: Oil on canvas; 122 × 100.3 cm; signed (?) lower left Bogdani; English Private Collection; there is a plaque attached to the frame with the inscription: „Purchased from the artist by Edward Lord Harley, 1718”; Fig. 7.: Oil on canvas; 81.3 × 132 cm; signed; ex Richard Green Gallery (R 1346), London.

9 Fig. 8.: Oil on canvas; 80 × 112 cm; signed; ex Richard Green Gallery (AB 79), London.

10 But see note 7.

11 Pigler's monography was the first which attempted to complete, mainly stylistically, the chronology of the painter's works; The majority of his pictures so far listed are signed but there is no date on any of them. *The Bird Concert* in the Hungarian National Gallery, no. 63.3M, with its date read as 1690, is no exception to the rule, as the painting is unlikely to be by Bogdani.

12 Margaret Whinney and Oliver Millar, *English Art 1625–1714*, Oxford, 1957, pp. 280–281.

13 That is earliest among those we are able to recognise today as by him. A Viennese training is entirely conjectural: probable, but supporting evidence has not come to light yet either in the form of surviving work or relevant document.

14 The Hungarian word used can mean either peaches or apricots if not specified further; Gál István, „Bogdány Jakab angliai pályakezdet”, *Művészet*, July 1971. p. 9. The letter is dated 1st June 1688.

15 „Correspondence of the family of Hatton”, ed. E. M. Thompson, *Camden Society*, New Series, vol. XXIII, pt. II (1878) p. 228. The first sentence is quoted by Oliver Millar in his catalogue of the Royal Collection, see note 4. One is tempted to surmise that the paintings of „plants yet remaining . . . at Hampton” refer to works done by Bogdani for Queen Mary's Looking Glass Closet in the Thames Gallery for which he was paid £60 in 1694. As to the Thames Gallery it was abandoned at the Queen's death (1694) and demolished in 1700. Although much of the fabric was re-used there is no record of the fate of Bogdani's paintings. — If the pictures seen by Hatton were indeed those in the Looking Glass Closet one is faced with the piquant — but in this period of divided loyalties not unusual — situation of the Protestant Queen who came to the throne by way of the enforced abdication of her Catholic father, promptly decorating her private apartment with flowers and plants painted by an obviously uncommitted artist in the garden of one of her father's most loyal adherents, also a Catholic and a fellow exile for a while: Lord Dover.

16 George Vertue, *Note Books* vol. I, *Walpole Society* 1929–1930, 1930 (The 18th vol.) p. 127.

17 e. g. Oil on canvas; 28 × 22 cm, signed and inscribed *Hungarus*; Christie's, London, 28th Nov. 1975, lot 94 (*A bouquet of flowers, tied with a blue ribbon*) — oil on canvas; 76 × 64 cm; signed and inscribed lower right J. Bogdane H(.).ngaru(.); English Private Collection (*Still life of fruit*)

18 First suggested by Szendrei-Szentiványi, *Magyar Képzőművészek Lexikona*, Budapest, 1915.

19 The Duchess of Marlborough, *Account of her Conduct from her first coming to Court till the year 1710*, 1742, p. 291.

20 Országh László, James Bogdani, magyar festő III. Vilmos és Anna királynő udvarában, „Studies in English Philology”, vol. II, a Budapesti Kir. M. Pázmány Péter Tudományegyetem Angol Intézetének kiadványa, 1937, p. 97. Országh suggests that they were probably stuffed birds (not two-dimensional representations of birds as it seems more likely to the present writer).

The drawings for the illustrations were made by Diana Brooks, co-researcher of the Bogdani oeuvre catalogue now in preparation.



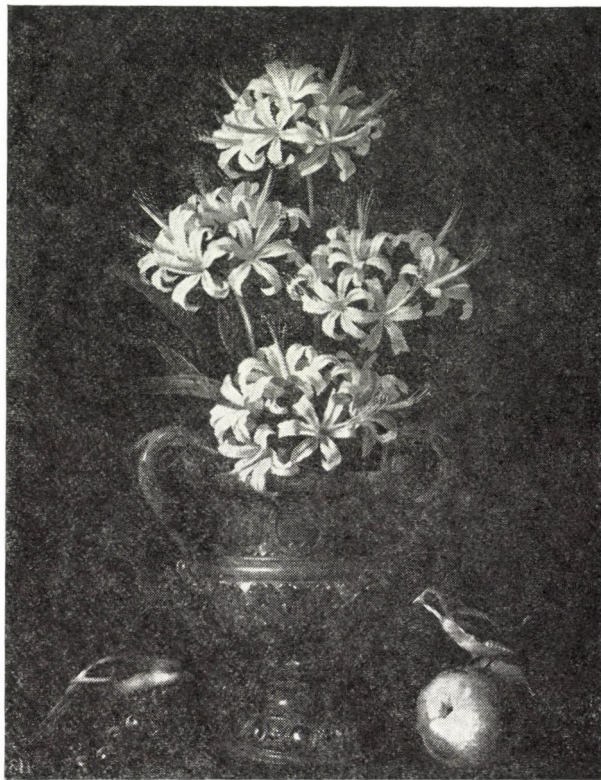
## NÉHÁNY ADALÉK BOGDÁNY JAKAB ÉS STRANOVER TÓBIÁS ANGLIAI MŰKÖDÉSÉHEZ

Feltehetően a magyar múzeumok ismert mecénása, Nemes Marcell hívta fel Térey Gábornak, az alakuló Szépművészeti Múzeum örének, majd a Régi Képtár igazgatójának figyelmét a műkereskedelemben fel-fel bukkanó J. Bogdani névvel jelzett csendéletekre és ennek köszönhetően járt Térey, először 1905-ben, Angliában, hogy ottani működését feltárja, képeit felkutassa. Ezekről 1907-ben közzétett egy rövid cikket a Vasárnapi Újságban, [1] felhasználva azokat a külföldi forrásokat, melyekben megemlékezést talált a festőről. Tudja, hogy dolgozott az angol udvar számára, közli azt, a művész értékelése szempontjából fontos tény, hogy Mary angol királyné Water Gallery-je számára festett képeket, ugyanabba az épületbe, melyben Sir Godfrey [1] Kneller „the Hampton Court Beauties” képmás-sorozata is elhelyezést nyert. Térey azért nem tette közzé tudományos folyóiratban kutatási eredményeit, mert monográfia megjelenését tervezte, melyet, mint írja „a jelenlegi közoktatási miniszter, gróf Apponyi Albert . . . elismerésre méltó módon lehetővé tett(e)”. [2]

A monográfia nem készült el, holott Térey annak megjelenését 1907 őszére jelezte. Így kerülhetett sor újabb kutatásainak összegezésére egy 1910. március 4-én tartott előadásban a „Műbarátok köre”-ben, melynek szövegét a Pester Lloyd egy nappal későbbi, a vasárnapi szám feuilleton rovatában közölte. [3] Ekkor Térey már ismerte Teleki Sámuelnek a Történeti Tárból 1828-ban megjelent, fent említett cikkét, [4] de fellelta a British Museum kéziratáiban George Vertue-nek a szorgos rézmetszőnek Bogdány Jakabra vonatkozó adatait is [5] és megismerkedett az angol királyi gyűjtemények Bogdány-képeket felsoroló leltáraival. Angliában őrzött forrásokból a festő életének angliai alakulását, házasságát, angol állampolgárrá válását rekonstruálta (a honosítási iratból veszi szülei nevét és tudja meg vallását). Ezeket a tényeket harminc esztendővel később neves irodalomtörténésziünk, Országh László angliai tanulmányútja során zömmel ismét megelégedett és közzé is tette [6] anélkül azonban, hogy Térey két újságcikkét ismerte volna, ami természetesnek vehető.

A Pester Lloydban megjelent cikkben Térey megemlíti, hogy Bogdány-képek Budapesten Nemes Marcell, Glück Frigyes és Bischitz Gyula dr. gyűjteményeiben vannak, a Nemes-gyűjtemény képei éppen a Szépművészeti Múzeumban kiállításon láthatók.

Térey 1910-es cikkét, Országh László kutatásainak eredményeit és a szaktudomány elérhető adatait hasznosítva készíti el Pigler Andor 1941-ben a festőről szóló első tudományos igényű monográfiát. [7] Ez a bőven illusztrált, hazai és külföldi festményeket 65 táblán közlő munka mindmáig az egyetlen tudományos mű, mely Bogdány Jakabbal és korának európai festészetével összefüggésben foglalkozik. Az a tény, hogy az újabb katalógusok, lexikonok és említések a mintegy félszázados eredményeket ismétlik, indított arra, hogy a társtudományokban elszórtan közzétett adatokat — zömmel az utolsó másfél évtized eredményeit — összefoglaljam. Az irodalomtörténeti tanulmányokon túl Bogdány Jakab életéhez a közelmúltban olyan ismeretlen adalékokra leltem, melyekben nemcsak az angollá lett Bogdány Jakab, de veje, a nagyszabeni származású Stranover (Stranovius) Tóbiás életútjához is fontos tények fordultak elő. Tettem ezt különösen azért, mert adataim színháztörténeti pub-



1. Bogdány Jakab: Vörös liliumok vázában. London, Buckingham Palace. A kép I. György idejében a király vörös damaszttal bevont „cabinet”-jének egyik ajtaja fölött függött, amely a két szobába nyílt: „Un vas de Lis de Jersey, des Fruits et petits oiseaux au bas du table.” Pigler XII. tábla. Az adatok is tőle valók.

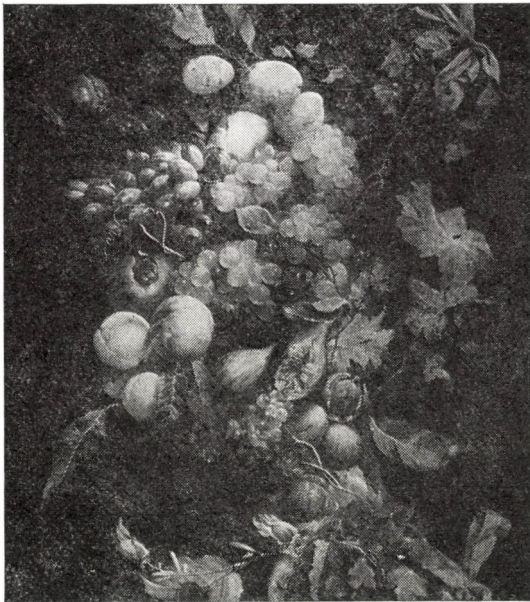
likációból származnak, ilyenek pedig ritkán kerülnek művészettörténészek kezébe.

A magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma című munka szerkesztése közben [8] az eperjesi evangélikus kollégium színjátszói között 1668-ban és 1669-ben szerepel a „Jacobus Bokdani” és a „Gottfriedus Bokdani” név. Ekkor az ifjú feltehetően a második osztályba járt, tehát legfeljebb 11 esztendő volt, [9] így születési éve mindenképpen az 1660 előtti évekre tehető (eddig 1660 körül születettnek említik). Ez az első eddig ismeretlen adat festőnkéről, a másik pedig származásának pontosítása. Horace Walpole George Vertue adatainak alapján azt írta róla: „James Bogdani was born of a genteel family . . .”, [10] ezt ismételtetik és variálják azóta is. Az 1966-os Művészeti Lexikon egyenesen úgy fogalmaz, hogy „Sárosi nemesi családból származott . . .”. [11] Ez azonban ellentmond annak az adatnak, melyet az eperjesi evangélikus kollégium a diákszereplők névsorában róla és fivérééről feljegyzett. A fennmaradt programok azt tanúsítják — mind a katolikus, mind a





2. Bogdány Jakab: Két arara, kakadu és szajkó gyümölcsökkel. Olaj, vászon, 98 × 128,5 cm. Jelezve jobbra az épületrészen. Vétel L. D. Streliskie-től (London), 1907. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 3681.



3. Bogdány Jakab: Gyümölcsfüzér. Olaj, vászon, 59 × 75 cm. Stockholm, Nationalmuseum. Ltsz. 520. Az 1816-os leltárban már mint Bogdány műve. Pigler, XXI. tábla

protestáns iskoladrámák esetében —, hogy az összeállítók gondosan ügyeltek arra, hogy a növendékek rangját és illetőségét, netán nemzetiségét (a Felvidéken lengyel diákok is tanultak) helyesen jegyezzék le. A két Bogdány fiú neve mellett mindhárom említésnél csak annyi áll, hogy eperjesiek (Epperien., Eper.), tehát helybéli polgárcsaládból valók. George Vertue rézmetsző Bogdány Jakab kortársa volt, adatainak gyűjtését még festőnk életében kezdte meg, bizonyosan ismerte személyesen is. Kézenfekvő, hogy a királyi és főúri megbízatásokkal ellátott, akkor már angol honos magyar, nagy királyi birtok bérloje — apósától, Hitchintől jutott a kezére — magát jelentős család tagjának mondta. Ebből lett a sárosi nemesi családról szóló legenda, noha ilyen nemesi családot a magyar genealógiai irodalom nem ismer. A név maga is szláv eredetű — bár ez semmit sem bizonyít —, de ahhoz elég volt, hogy Josef Cincik 1935-ben megjelent — az addig ismert forrásokra támaszkodó munkájában szlovák születésűnek mondja.[12]

Az mindenesetre biztos, hogy az ifjú legkevesebb három esztendőt töltött az 1667 októberében az új épületbe — a város főterére — költözött evangélikus kollégiumban, melyet azonban 1671-ben már elvettek az evangélikusoktól, előbb magtárnak használják gróf Spandau bevonuló csapatai, de hamarosan a jezsuiták kapják meg. Hogy Bogdány meddig maradt Eperjesen, nem tudjuk. Távozásának oka a fellángoló protestánsüldözéssel függhet össze és talán van némi igazság abban a Vertue-től származó értesülésben, hogy apja követség tagjaként Bécsbe került, ahol több évet töltött.[13] A gazdag gyűjteményekkel rendelkező fővárosban az ifjúnak módja



lehetett valóban művészi becsű alkotások tanulmányozására is. Az egyébként ugyancsak Vertue — illetve az 1761—71-ben megjelent Walpole szöveg — adatait ismételve Gróf Teleki Sámuel 1828-ban a Tudományos Gyűjteményben kiemeli, hogy apja nem segítette ahhoz, hogy hajlamait követve festő legyen, de nem is ellenezte azt.[14]

Lehetséges tehát, hogy a fiatalember töltött Bécsben néhány esztendő, de ahhoz, hogy magát a legdivatosabb, protestáns művészek számára a képmás festésen kívül szinte egyedül lehetséges műfajban, a csendéletfestészetben tökéletesíteni tudja, vagy akár csak továbbképezni is, mindenképpen a forráshoz, Németalföldre kellett mennie. Míg félszázaddal előbb inkább Dél-Németalföld (Flandria) a virág-, gyümölcs-, állatfestészet központja, addig a 17. század derekán Amszterdam és Utrecht válik a központtá. Ide utazott tehát Bogdány Jakab is, ahol festőkolóniában élt néhány évet bizonyosan a 80-as évek elejétől fogva. Már Térey Gábor is említi egy — feltehetően saját kutatásain alapuló, de készülő monográfiája miatt közelebbről meg nem nevezett — adatot, mely szerint 1684-ben egy közjegyzői okiratban említik a nevét[15] és ugyanott utal arra is, hogy 1686 márciusában még Amszterdamban volt a hamburgi Ernst Stueven (helyesen Ernst Stuen) társaságában.[16] Az utóbbi adatot egy — az irodalomtudományok és művelődéstörténet köréből közzétett — tanulmány is alátámasztja, illetve továbbfejleszti. Gál István két jeles magyar személyiséggel köti össze festőnk élettörténetét, a nyomdász, betűmetsző Misztótfalusi Kis Miklóssal és a teológus-filozófus Mezőlaki Jánossal.[17] Mindketten megjárta a Szigetországot, Mezőlaki Londonban halt meg 1694 előtt.[18]

Gál István Misztótfalusi Kis Miklósnak egy Bogdány Jakabhoz írt levelét közli, mely szinte mesészerűen értékesíthető adatokkal szolgál a „szóló szöllők”, „mosolygó almák” és hamvas barackokból összekomponált csend-

életekről. A levél utóiratából kitűnik, hogy több képe maradt Amszterdamban Bogdánynak Misztótfalusi Kis Miklós (és talán korábban Bogdány Jakab) amszterdami szállásadó gazdájánál, mert azokból a levélvivő német kereskedő még válogatni is tudott. Meg is vette egy barackos és egy szólös csendéletét.[19]

Eddig még nem sok elképzelésünk lehetett arról, hogy mi indíthatta festőnket arra, hogy ezt a mesterséget válassza és e célból a nyugati protestáns országnak vegye útját. Nem lehetetlen, hogy apja is a festőmesterséget űzte Sároshban, hiszen öccse Gottfriedus (Godofréd) is festő lett. De festő volt Elias Ladiver 1664-ben született fia Tobias is,[20] aki 1693-ban és 1698-ban Lőcsén dolgozott a toronyóra festésén. [21] Elias Ladiver a korabeli pedagógia és teológia ismert egyénisége. Ifjabb korában maga is megjárta Krakkót és több német várost, talán a tekintélyes familia példaadása is hozzájárul Bogdány Jakab pályaválasztásához, majd hollandiai útjához.

Bécs valószínű, Amszterdam biztos állomása a fiatal Bogdánynak, ahol 1684-től 1687 végéig, 1688 elejéig dolgozott. Misztótfalusi Kis Miklós utal arra már idézett levelében, hogy az év tavaszán levelet küldött neki egy alkalmatossággal, amit „Stueven Uram” levelével kívánt Londonba juttatni. Ez a Stueven uram az a hamburgi csendéletfestő, akiről fentebb már szóltunk. Teológusok, írók, művészek, betűmetszők, nyomdászok, tudósok alkothatták azt a kört, melyben Bogdány Amszterdamban forgott és ilyen körökbe kerülhetett Londonban is. Hogy 1688. június 1-én már Londonban volt, azt Kis Miklós levele bizonyítja. A levélből az is kitűnik, hogy Bogdány Jakab még csak kevéssé ismert Londonban, erre utal a levél utóirata is: „Kglđ, azt gondolom nem igen lehet még ott ismeretes a mesterségével...”

Angliában a holland modorban készült virág- és gyümölcscsendéletek még meglehetősen ritkaságnak számítottak. A puritán forradalom száműzte a világi hívságok



4. Bogdány Jakab: Táj kacsákkal. Olaj, vászon, 112×150 cm. Jelezve balra lent: J. Bogdani. Nemes Marcell ajándéka, 1910. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 3924.





5. Stranover Tóbiás: Baromfiudvar macskával és galambokkal. Olaj, vászon, 105 × 147 cm. Jelezve lent balra az előtérben. Kleinberger Ferenc (Párizs) ajándéka, 1913. Korábban Rothenburg gróf birtokában (Polnisch-Nettkow kastély). Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 4633.

eme képviselőit is, amúgy sem produkált a hazai festézet 1649 előtt, az arcképfestészetén kívül, jelentősebb műveket. I. Károly angol király gyűjteménye szétszóródott, a restaurációnak pedig aligha volt elegendő a konszolidációtól eltelt évek sora, hogy a protestáns-polgári ízlésnek — és a szép otthonok díszítésének — olyanvíra kedvező csendéletek festésében jeleskedjék. Így eshetett, hogy festők a holland modorban készített művekkel hamar népszerűvé vált. Az 1688 júniusától eltelt alig fél évtized alatt 1694-ben már Mary királyné tükörszobájának díszítéséért kapott 60 fontot.[22] Ugyanebben az évben főrangú vendéget fogadott Erdélyből. Bethlen Miklós kancellár Mihály fia Borosnyai Jánossal, nevelőjével két ízben is meglátogatta. 1694. január 19-én azt írja naplójába: „Bogdány Urannál szép írott virágokat, maga keze munkáit nézzük.”[23] Ez idő tájt még feltehetően olyan — holland mintaképekre szabott, de bizonyos keleties hangulatot árasztó — csendéleteket festett, mint a „Virágok üvegedényben” és „Gyümölcsök madarakkal és tengerimalaccal”.

Képeinek zöme angol gyűjteményekben található, megrendelői között volt Earl of Harley, Lord Halifax és Matthew Prior is. Tizennégy képe a királyi kastélyok díszeként szolgál még ma is. Hollandiai és más árveréseken is fel-fel bukkantak az évszázadok során,[24] de az sem lehetetlen, hogy még Magyarországon is lappang egy-két vászna különböző magángyűjteményekben. Képeinek zömét névjelzéssel látta el. A Szépművészeti Múzeumból 1957-ben a Magyar Nemzeti Galériába került 12 festménye közül 6 a nagy mecénás és szerencsés kezű gyűjtő, Nemes Marcell adományából került nemzeti tulajdonba. Két festménye angliai műkereskelemből, egy pedig magántulajdonból jutott az új, klasszicista stílusban fel-

épített, 1906. december 1-én megnyitott Szépművészeti Múzeum állományába. A „Csendélet tengeri rákkal”-t[25] Reverend Johnson Marsdentől vásárolták, akinek őse Maurice Johnson Bogdány Jakab fiának személyes barátja volt. A neves tudós feltehetően rokoni kapcsolatban is állt Mrs. William Bogdannel, tehát a proveniencia ez esetben teljesen egyértelmű.

Így tehát Bogdány Jakab, a későbbi James Bogdani különböző festészeti korszakaiból származó művek vannak hazai tulajdonban. Korai képei közül való a talán egykor supraportaként használt még kissé ügyetlen „Csendélet kacsákkal”,[26] a holland virágfestőket idéző „Virágok vázában” és a későbbi idejére jellemző művek közül a „Gyümölcsök és madarak parkban” című vásznak. Budapesti műkereskelemben is fel-feltűntek Bogdány Jakabnak tulajdonított csendéletek, az érdeklődés tehát művészete iránt nem szűnt meg. Ezt bizonyítja, hogy újabban is kerültek alkotásai köztulajdonba. Ismert képeinek döntő többségét azok a vásznak teszik ki, melyeken papagájokat ábrázolt tájképszerű környezetben. Ilyen a minden bizonnyal a Churchill aviáriumban festett „Csendélet madarakkal” és azok a festmények, melyek az admirális hagyatékából az angol királyi gyűjteményekbe kerültek. Bogdány, aki idehaza házi szárnyasokon kívül más madárféleségeket nemigen láthatott, éppen olyan érdeklődéssel fordult a tarkabarka, különös tollbóbitákat viselő madarak felé, mint a század elején az id. Jan Breughel, aki a németalföldi helytartópár, Albert és Izabella brüsszeli palotaparkjában őrzött ritka állatokat és növényeket komponálta számos példányban elkészített képeibe.

Éppen mert jórészt dekorációs célokat szolgáltak, képeinek elhelyezése a királyi gyűjteményekben gyakran





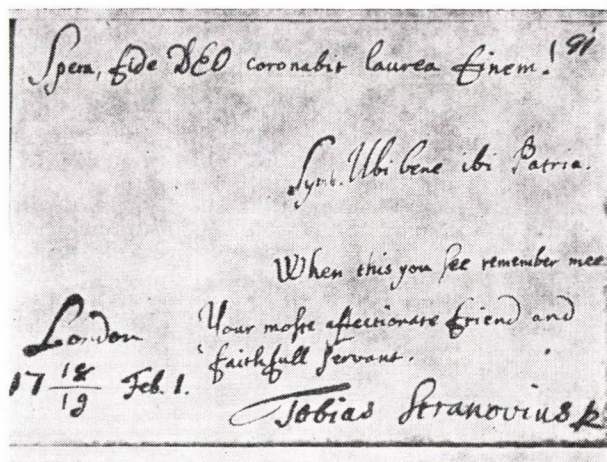
6. Stranover Tóbiás: Gyümölcsök tájban papagájjal és szajkóval. Olaj, vászon, 126 × 131 cm. Jelezve az előtérben a mókus mellett. Vétel L. D. Streliskie-től (London), 1907. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 3784.

változott. Ajtókeretek, kandallók párkánya fölé, faburkolatba foglalva kerültek kastélyról kastélyra uralkodók, udvarmesterek, a paloták berendezésért felelős tisztségviselők ízlésének megfelelően. Így történhetett ez III. Vilmos Dieren-i kastélyában is, ahová 1699-ben rendelt a festőtől négy képet. A király Hollandiából magával hozott főlovászmestere, akit később grófi rangra emelt, Albemarle, 24 képet készíttetett Voorstban lévő kastélya számára, mint a leírásokból látszik főként supraportákat és kandallók fölé készített dekoratív, de igen hatásos képeket. Lord Albemarle III. Vilmos halála után hazaköltözött Hollandiába. Özvegye 1744-ben már árverésre bocsátotta a kastély berendezését.[27]

Anna királynő 1702-ben két képet rendelt Bogdánynál, 1710-ben a Churchill-hagyaték madaras képeiből vásárolt. Az angol arisztokrácia — és feltehetően tehetősebb polgárok — birtokába került 32 festmény adatairól emlékezik meg Országh László már említett alapvető

tanulmányában. Egy madarakat ábrázoló jelzett képe Cambridge-ben van a Fitzwilliam Museumban. A Witt Library fényképtárában kutatásai idején 32 Bogdány Jakabnak tulajdonított művet tartottak nyilván. A Christie's cég könyveiben — ahol csak az 50 fontnál magasabb árért elkelte képeket jegyezték fel — 64 festmény adatait találta meg. Feltehető, hogy ugyanaz a kép, akár többször is, említésre került mind a Witt Library, mind a Christie's anyagában, mivel a tanulmányból nem derül ki, hogy azonosította-e a királyi tulajdonban számon tartott műveket az egyéb helyeken előforduló darabokkal és adatai közé felvette-e az általa is említett hollandiai és budapesti műveket is. Feltehető, hogy ezt nem tette. Nem is lett volna módjában, hiszen összefoglaló cikke előtt a festőről csak elszórt adatok jelentek meg nyomtatásban, ezeket Országh nem ismerte. Jelen tanulmány célja sem egy oeuvre-katalógus összeállítása, inkább figyelemfelkeltés az európai hírnévre emelkedett festő amszter-



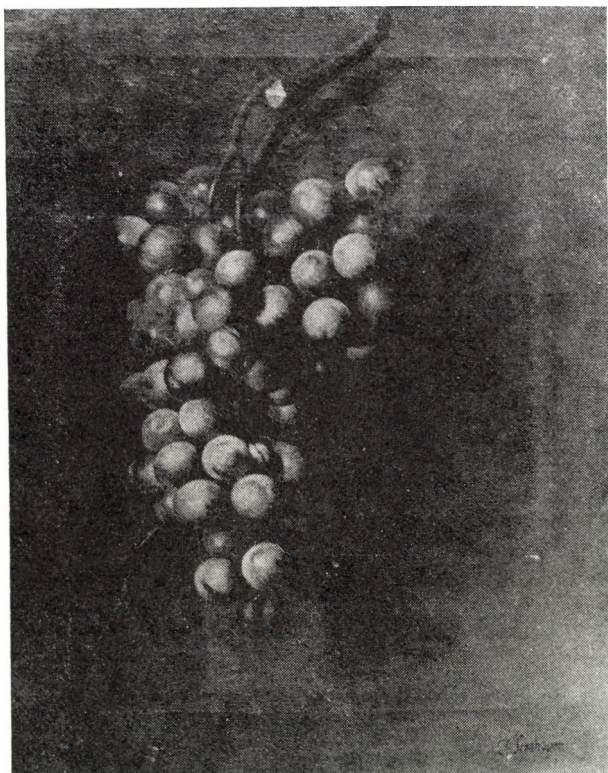


7. Stranover Tóbiás bejegyzése ifj. Pápai Páriz Ferenc emlékkönyvébe 1719. február 1-én. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár. Történeti Naplók. Kis nyolcadrét, 6. gr. oldal. Kiadatlan

dami, majd londoni, az utolsó Stuart király idején kezdődő, majd az Orániai-ház uralma alatt folytatódó tevékenységére, valamint életének eddig ismeretlen adatai közlésére és csokorba gyűjtésére.

\*\*\*

Ugyancsak az 1989-ben kiadásra került „Magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma” című munkában találhatók Bogdány Jakab későbbi vejének, a szebeni Stranover (Stranovius) Tóbiásnak ifjúkorára vonatkozó adatok is. Varga Imre a nagyszebeni



8. Stranover Tóbiás: Szőlőfürt. Jelzett. Schwerin, Museum, Ltsz. 988.

evangélikus kollégium színjátszói között 1697. február 14-én említi Solymosi Nagy Mihály „Obsequium honore filialique combinatum amore” c. darabjában, ahol latinul és magyarul deklamált, majd ugyanennek az évnek júniusában a szerzőnek „Ad diem Johannem” c. köszöntőjében[28] ismét csak latin és magyar nyelvű szavalását ismerteti. Újólaj 1698-ban szaval „In diem Georgii” felköszöntőben és a következő hónap 16-án ismét magyarul és latinul a vizsgai előadás színjátékában.[29]

Stranover Tóbiásról eddig is tudtuk, hogy szebeni festőcsalád tagja volt. Az sem volt ismeretlen, hogy a XVIII. század első negyedében feleségül vette Bogdány Jakab leányát, Elisabethet.[30] Iskolai szerepléséről szóló eddig ismeretlen híradás csak kiegészíti azt a keveset, amit eddig tudtunk róla.

Jankovics József kutatásaiban, melyekben a Pápai Páriz család angol kapcsolataihoz szolgált adatokkal,[31] közli, hogy ifj. Pápai Páriz Ferenc említi Stranover nevét, de albumában csak később szerepel. Jankovicsról származik annak a levélnek a közlése is, melyben az ifjabb Pápai Páriz Ferenc 1715-ben Londonból azt írta: „... a szebeni pictor Jeremias Stranovius ötszét Tobiást, ki is a Török Portán lévő, ez előtt mint egy 13 esztendővel Erdélyen által jött Angliai követtel Wilhelmus Pagettel jött volt ide, és már a pictorok között, kivált in volatilib(us) floribus et fructub(us) delinendis excedeál, consultáltam...”[32] A levél további érdekessége, hogy ebben Jeremias Stranovius öccsének nevezi Tobiást, ezek szerint neki is lehetett ugyancsak a festőmesterséget folytató fivére, mint Bogdány Jakabnak, mivel az eddig egyetlen e néven ismert szebeni festő 1702-ben már halott volt.

Országh László még holland festőnek emlegeti Stranover Tobiást. 1723-ban Bogdány Jakab végrendeletének, keletkezése idején már élt unokája Charles Stranover, akiről az okiratban meg is emlékezik.[33] Stranover holland modorban készült virág-, gyümölcs- és madárcsendéleteire apósa is komoly hatással volt, de korábbi németországi iskolázottsága során felvett szárazabb modorát nem hagyta el. A Magyar Nemzeti Galériában őrzött csendéletei közül kettő ugyanattól az angol műkereskedőtől származik, akitől Bogdány Jakab képei.[34] A harmadik festményt Kleinberger Ferenc párizsi műkereskedő ajándékozta 1913-ban a Szépművészeti Múzeumnak. Ez a nagyméretű jelzett festmény Térey Gábor szerint régebben Rothenburg gróf birtokában volt a Polnisch-Nettkow kastélyban. Árverésre került 1913-ban Berlinben Lepkénél.[35] Ez a tény és annak regisztrálása, hogy Stranover-képeket több németországi múzeum őriz, csak alátámasztja azt a feltevést, hogy a fiatal festő, noha William Pagetnek a kíséretében indult ki Erdélyből, nem egyenesen ment Londonba.[36] Műveinek elterjedése arra utal, hogy megállt német városokban is. Nem lehetetlen, hogy családi szálak kötötték Hamburghoz, mivel Füssli emleget egy Stranovius nevű tájképfestőt,[37] aki a 18. század közepén Hamburgban dolgozott.

Amennyit az idősebb Jeremias Stranoviusról tudunk (1689-ben a segesvári kolostortemplom részére festett egy oltárképet, mely azonban elveszett)[38] ez nem lehet azonos a tájképfestővel, aki vadászokkal, pásztorokkal és nyájakkal staffirozott patakperti és folyómenti tájképeket, nádasokat ábrázolt.[39] A peregrinációs utak gyakran Hamburgon át vezettek. Tobias Stranover két tetszetős szőlőfürtöt ábrázoló csendéletét a hamburgi Kunsthalle 1956-os katalógusa „Alter Bestand”-ként jelöli, tehát régtől fogva állományában vannak.[40] Egy nagyméretű képe: „Parkrészlet gyümölcsökkel, madarakkal, tengerimalaccal és mókussal” a Hamburg melletti Ahrenburg kastélyban ugyanerre a német kapcsolatra vall.[41] Négy csendélete került Schwerinbe, a műfaj különféle ágaiból, gyümölcsös, virágos és különféle madarak ábrázolásaival. Valamennyi Bogdány Jakab tárgyválasztását és képeinek hangulatát idézi, de a hamburgi csendéletek szerényebbek, a polgári lakások falaira alkalmasak és nem, mint a fennmaradt Bogdány-képek zöme, dekoratív váznakak, fogadótermek, szalonok, főúri lakosztályok ajtóí, kandallói fölé, esetleg ablakközök kitöltésére készültek. Ez is azt a feltevést



támasztja alá, hogy Stranover Tóbiás, még mielőtt Angliába érkezett, bizonyos időt Észak-Németországban töltött, és a mintegy ötven esztendő angolai tartózkodása során tovább ápolta német kapcsolatait, esetleg maga is járt ismételt Németországban. De az is lehet, hogy kereskedők juttatták el képeit német földre, mint ahogyan Bogdány Jakab barackos és szőlős csendéleteit is egy „becsületes német ember”, utazó kereskedő juttatta el az angol képpiacra.[42] Régebbi lexikonok müncheni, hágai, amszterdami, rotterdami képeit említik, feltehetően valamennyit magángyűjteményekben. Az 1966-os Művészeti Lexikonban Mojzer Miklós drezdai képéről is említést tesz,[43] ugyanezt teszi Sydney H. Pavière is, aki egy képét is bemutatja.[44] Mojzer Miklós a Galéria régi festményeinek katalógusában csatlakozik ahhoz a véleményhez, hogy valószínűleg visszatért Erdélybe, ahol halála előtt még egy ideig dolgozott.[45]

Mindez a feltevés most — hála Gömöri György kutatásainak — megdőlt. Ha Stranover járt is német földön miután Erdélyből eljött, hazájába nem tért vissza.

Stranover Londonban első ízben 1715-ben említi az ifjabb Pápai Páriz, második megjelenése az ugyancsak Jankovics által említett „Album amicorum”-ba történt 1719-es bejegyzés. Az emlékkönyvi bejegyzés szövege is azt látszik alátámasztani, hogy Stranover letelepedett Londonban. Erre utal az „Ubi bene ibi Patria” és az angol nyelvű szöveg, „When this you see remember me” elköszönésre utaló mondata.

Bogdány Jakab 1723-as végrendeletében unokájáról Charles Stranoviusról emlékezik meg.[46] Gömöri kuta-

tásai alapján ma már azt is tudjuk, hogy 1733-ban sógorának, William Bogdaninak egy levelében Londonban üdvözlését küldi. Ugyancsak Gömöri György lett rá hitelt érdemlő bizonyítékokra Stranover Tóbiás halálát illetően. Ezek szerint Londonban halt meg 1756. február 26-án,[47] és így sógorának, William Bogdaninak 1758-ban kelt végrendelete, amely szerint nővérének Tobias Stranovius feleségének 20 fontot hagyományoz,[48] csak megerősíti a Gömöri által feltárt halálózási dátumot.

Stranover minden bizonnyal Angliában működött, ezt erősíti meg a Gömöri által felfedezett vers is egy szőlős csendéletéről.[49] Lehetett azonban bizonyos hírneve Európa más országaiban is. Ezt nemcsak a németországi gyűjteményekben felbukkant képei tanúsítják, de az a tény is, hogy már 18. századi hollandiai árverési katalógusokban is előfordulnak képei, valamennyi csendélet.[50] 1764-ben Hágában Willem van Wouw és mások gyűjteményeiből rendezett árverésen a 362. számon a szövegben egyenesen „Een Kapitaal Bloemstuk door Stranover” szerepel.[51]

Egy mélyreható, hosszú időt igénybe vevő tanulmány, árverési katalógusokban bizonyára több művét is előkeríthetné, említésüket regisztrálhatná. Ez azonban nem lehetett ennek a közlésnek a célja, inkább a fenti adatok egybefűzése, összeillesztése és az eddig ismeretlenek közlése. Mindez adalékkul szolgálhat a 17–18. század angol–magyar kapcsolataihoz, ahol új adatok felbukkánása még mindig szolgálhat meglepetésekkel.

H. Takács Marianna

## JEGYZETEK

1 Térey Gábor: Magyar festő II. Rákóczi Ferenc idejéből. Bogdány Jakab. Vasárnapi Újság. 1907. 25. Június 8. Ezt megelőzőleg: GRTS (gróf Teleki Sámuel): Egyénység megholt magyar képműről. Tudományos Gyűjtemény. 1828. I. 35–36.

2 Ua. uo.

3 Gabriel von Térey: Jakob Bogdán. Pester Lloyd. 57. Samstag, 5. März, 1910. Nr. 54.

4 Vö. az 1. sz. jegyzettel. Teleki cikke a számos (Mányokitól és Kupekytől eltekintve) jelentéktelen és több, tévesen magyarnak tulajdonított festő életrajza között mindössze egy oldalt szánt Bogdány Jakabra. Az ismertetés — néhány, a hazai közönségnek szánt mondattól eltekintve — szinte szó szerint követi az „ősforrást”, melyből Walpole is táplálkozott, George Vertue-t

5 British Museum. Add. Ms. 23069, ff. 32b–33. Az eredeti szöveg megjelent a Walpole Society kiadásában. XVIII. 1930, 127.

6 Ország László: James Bogdani, magyar festő III. Vilmos és Anna királynő udvarában. Angol Filológiai Tanulmányok. I. Budapest 1937, 93–107.

7 Pigler Andor: Bogdány Jakab. Budapest 1941.

8 Varga Imre: A magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma. Budapest 1989.

9 Eperjes, 1668. október 13. Elias Ladiver „Eleazar Constans” című darabjában a parvisták osztályában a kórusban szerepelt: „Jacobus Bokdani. Epperien.” (Varga i. m. 117.) és 1669. október 4-én ugyanott; ugyancsak Elias Ladiver darabjában a Papianus Tetragonos-ban (kiadva Lőcse, 1669): „Ex classe Parvistar(um) Jakobus Bokdani Eper. (in choro Gyn.)... Gottfriedus Bokdani, Eper. (in choro Gyn.)” (Varga i. m. 127.)

10 Anecdotes of Painting in England... collected by the late George Vertue; digested and published from his original Mss. Vol. II. (Új kiadás) London, 1862. 629.

11 Művészeti Lexikon. Főszerkesztők Zádor Anna és Genthon István. Budapest 1966, I. 260. Vö. Garas Klára: Magyarországi festészet a XVII. században. Budapest 1953, 131.

12 J. Cincik: Jakub Bohdan anglický dvorný malíř zo Slovenska. 1660–1724. Turčianskom sv. Martin 1935.

13 „His father being thought a proper person was sent ambassador from the States of Hungary to his Imperial Majesty the Emperor of Germany.” Note Books. I. 127. Az adatot Walpole csak átfogalmazza: „... his father, a deputy from the states of that country to the emperor.” I. m. 629. Füssli az Allgemeines Malerlexiconban (Zürich, MDCCCLXXIX): „Bogdane (Jacob) ein Vögel-Früchte- und Blumenmaler, stammte aus einer alten ungarischen Familie ab und sein Vater war ein Abgesandter dieses Reiches an dem Kaiserlichen Hofe.” I. 87. Már Pigler is utal arra, hogy Bogdány Lajos legfeljebb valamelyik sárosi város ügyes-bajos dolgával megbízva került Bécsbe; az angol források a hazai viszonyokat nem ismerhették.

14 Tudományos Gyűjtemény. i. h. 35 (gróf Teleki Sámuel).

15 Térey, 1910. I. h. 2. Egy másik közjegyzői okirat szerint 1686-ban kb. 26 évesnek mondta magát. Innen származik az 1660 körüli születési évszám, melyet Térey óta valamennyi tanulmányos közlemény és lexikon átvett.

16 Stüven (Stüven, Stüvens) Ernst. Születési évét ugyancsak 1660-ban (mások szerint 1657-ben) adják meg. Virág-, csendélet- és dekorációs képek festője. Hamburgban halt meg feltehetően 1712-ben. Az 1688-as Bogdány Jakabhoz küldött levél az ő életének megismeréséhez is hozzájárulhat, mivel eddig úgy tudják a források, hogy 1696-ban és 1697-ben dolgozott Amszterdamban.

17 Gál István: Tótfalusi Kis Miklós angol összeköttetéseknek nyomában. — Mezőlaki János angol ismeretesei — Irodalomtörténeti Közlemények. Adattár. 1971, 339–341. A Bogdány Jakabhoz intézett levél a British Museum kéziratárában. Harley Ms. 7013.

18 Bethlen Mihály útinaplója. Sajtó alá rendezte Jankovics József. Budapest 1981. 97.

19 Gál István: Tótfalusi Kis Miklós angol összeköttetéseknek nyomában. Irodalomtörténeti Közlemények. 1971. 339–341. — Uő: Bogdány Jakab angol pályakezdet. Művészet. 1971.: „ez a becsületes német ember, aki onnét nékem most levelet hozott és ismét ezt tőlem visszaviszi, itt az én szálláson a gazdától megvásárolta vagy kettőt az ő picturái közül, a szállásokat és a barackosokat, még pedig, a mint 'a gazdám mondja, nem nagy áron valókat, hogy oda Angliába vivén, nyerhessék rajtok.”

20 Vö.: Vladislav Ružička: Eliáš Ladiver mladší slovenský pedagóg. Turčianski sv. Martin. 1946. 43. Protocollum pastorale 1664. „... natus est illi loci (Eliáš Ladivernek Bártfán) filiūs Leonhardus...”

21 Garas, i. m. 136. Az adat az Országos Széchényi Könyvtár K. Quart. Germ. 794. 74 l. 29.-en.

22 „A Public Record Office-ban lévő, a palota átalakítására vonatkozó és Earl of Godolphin (helyesen: Lord Godolphin) a Lord of the Treasury által aláírt kincstári elszámolások szerint:

„James Bogdani Painter of Works by him done in the Queen's Looking-Glass Closet in the Thames Gallery in the year 1694. LX pounds.”

Ország László közlése az Audit Office Declared Accounts. Bundle 2842, Roll 297. alapján. Lord Godolphin kedvelte az életképeket és csendéleteket. Ő volt az első, aki Murillo képeket vásárolt Angliában, méghozzá a fenti kifizetés előtt egy esztendővel. John Evelyn 1693. június 21-én azt jegyzi fel naplójában: „My L: Godolphin bought the boyes of Morella the Spaniard for 80 guines, deare enough.” Idézi, a többi között Allan Brahm az 1981-ben Londonban rendezett El Greco to Goya c. kiállítás katalógusában, 10.

23 Bethlen Mihály: i. m. 86.



24 Csendélet madarakkal (Két arara, kakadu és szajkó gyümölcsökkel). Vázon, 98×128 cm. Jelezve jobbra az épületrészen. Ltsz.: 3681. Vétel L. D. Streliskie-től. 1907-ben. „Majorság”. Vázon, 108,5×146 cm. Jelezve lent balra. Ltsz.: 3467. Vétel ugyanakkor, ugyanattól a műkereskedő cégtől.

25 „Csendélet rákkal”. Vázon, 83×88 cm. Ltsz.: 3793. Vétel 1908-ban. A kép olyannyira a holland csendéletfestők modorában készült, hogy Pigler kételkedik szerzőségében. Maurice Johnson és William Bogdan barátságáról és esetleges rokonságáról részletesen Országh László szol. I. m. 98–99.

26 Vázon, 112×150 cm. Jelezve lent balra. Ltsz.: 3924. Nemes Marcell ajándéka 1910-ben.

27 „Schildereyen en Prenten zyn gekomen van het Huys de Voorst”, az árverés 1744. október 20-án volt „Gravin de Abermarle” tulajdonából. A képek leírásánál nemcsak a témákat és azt, hogy természet után, modell után, különösen művészen készültek, jegyzi meg a katalógus, de megadja azt is, hogy melyik szobában és hol függtek. Így tudjuk meg, hogy mind a szalonban, mind az ebédlőben, mind a háló- és vendégszobákban voltak Bogdány-festmények, részben supraportaként, részben kandallók fölött, mint ezt a 17. századi németalföldi képeknél másutt is megszoktuk. Különös, hogy két képen játszó gyermekek is szerepeltek a gyümölcsök között, ez a kép feltehetően a gyermekek szobájában, mindenképpen a hálószoba mellett, „cabinet”-ben volt elhelyezve. Vö.: G. Hoet: Catalogus of naamlyst van Schildereyen . . . S'Gravenhage, 1770. II. 147–150.

28 Varga: i. m. 234.

29 Ua. 239.

30 Országh: i. m. 95.

31 Jankovics József: A Pápai Páriz család angol kapcsolatainak történetéhez. I. Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominata. Szeged 1972. 147.

32 Ua. uo.

33 Országh: i. m. 97. „Item I give to my grandson Charles Stranovius my larger silver cup.”

34 „Táj madarakkal és gyümölcse”. Vázon, 126×131 cm. Jelezve az előtérben a mokus mellett. Ltsz.: 3784. Vétel L. D. Streliskie-től 1907-ben és „Virágsokor vázában”. Vázon, 75,5×63 cm. Jelezve lent balra. Ltsz.: 3936. Vétel L. D. Streliskie-től 1907-ben.

35 „Baromfiudvar macskával és galambokkal”. Vázon, 105×147 cm. Ltsz.: 4633. A provenienciát Térey Gábor adja meg „Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának Katalógusa” 1924-es, ötödik kiadásában. 163. Régi leltári száma 867/a.

36 Vö.: Gömöri György: Lord Paget magyar pártfogoltjai. Irodalomtörténeti Közlemények 1986. 291–294.

37 „Stranover // So nennen auch die Hamburg. Künstl. Nachr. S. 70. einen braven Landschaftsmaler aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts in Hamburg, der vielleicht der Vater dieses Geschlechts im Lex. seyn dürfte.” Allgemeines Künstlerlexicon (Zürich) MDCCCLXXIX. III. 1761.

38 Garas Klára: i. m. 142. Restaurálja a nagyszobeni Mária templom főoltárképét 1701-ben. Arcképei fennmaradtak Nagyszoban és Segesvárott.

39 Füssli: i. m. i. h.

40 Vö. Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1956. Negyedik kiadás, 146: „Weintraube”, o. v. 47,5×36,7 cm. Jelezve lent jobbra. Ltsz.: 528 és „Weintraube”, o. v. 47,5×36,8 cm. Jelezve lent jobbra. Ltsz.: 529.

41 Említ *Mojzer Miklós*: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Budapest 1984. 139.

42 Vö. A Misztófalusi levél részletét: 19. jegyzet. Megjegyzendő, hogy *Gál Istvánnak* az Itk-ban közzétett cikkében a levélnek éppen az a sora maradt ki, melyből nyilvánvaló, hogy a Londonban élő „becsületes német ember” kereskedő volt, aki azért vett Amszterdamban „nem nagy áron való” Bogdány képeket, hogy Angliában nyereséggel továbbadhasson rajtuk. A teljes szöveg és a levél fakszimiléje a Művészet 1971-es számában már hibátlanul jelent meg.

43 IV. 362.

44 *Sidney H. Pavière*: Dictionary of Flower, Fruit and Still Life Painters. Vol. I. 15th–17th centuries. Amsterdam 1962. 58, 65a tábla. A kötetben egy Bogdány kép is szerepel: 14, 12. tábla. Mindkét kép ki volt állítva 1960-ban Londonban a Terry-Engel galériában.

45 I. m. 139.

46 Országh: i. m. 97. A végrendelet a Somerset House-ban. Bolton 1–595.

47 I. m. 292.

48 Idézi Országh: i. m. 99.

49 Emlékvers a „London Magazine” 1756-os évfolyamában Mr. Stranoverről, aki élethű csendéleteket festett. Akár a hamburgi Kunsthalleban őrzött szőlőfürtök lehettek volna a vers ihletői:

„As nature came into my room t'other day:  
A bunch of fine grapes on my table there  
Supriz'd at their beauty; why, where got you these?  
Said the lady: I answer'd I am glad that they please:  
They's Stranover's, Madam, but for the bird's head:  
I see, I'm excell'd, Sir, his work's shall not fade.”

London Magazine, XXV. (1766) 396. Gömöri: i. m. 293. Az Itk-ban frissen megjelent cikke *Mojzer Miklós* hívta fel a figyelmemet. Mivel Stranoverről voltaképpen még összefoglaló tanulmány nem jelent meg, igen jelentős, hogy most működésének, életének és halálának pontosítása megtörténhetett.

50 Vö.: Hoet: i. m. III. 331. Willem Lormier árverés: „Witte Druiven en andere Vrugten en Vogeltjes, door Stranover. Vázon, 1 láb 8 3/4 hüvelyk magas és 1 láb 1 1/2 hüvelyk széles.

51 Ua. III. 362. Ugyanezen az árverésen elkelt egy madaras csendélet is, ez nagyméretű, 3 láb 2 hüvelyk magas és 3 láb 9 hüvelyk széles. 364.

## SOME DATA ON JAKOB BOGDÁNY'S AND TOBIAS STRANOVER'S ACTIVITY IN ENGLAND

Literary historians have found new authentic data on Jakob Bogdány and Tobias Stranover in the past 15 years or so; I have recently come across two, so far unknown data on their youths, which inspired me to publish all the newly discovered information together as a supplement to Andor Pigler's monograph on Jakob Bogdány (1660–1724) (Budapest 1941).

Born allegedly in Eperjes, though his native town might as well be Kassa (his younger brother Godofréd was born in Kassa in 1661), Jakob Bogdány attended the Lutheran college of Eperjes in 1668–1669. In both years he was in the elementary class and participated — as a chorus-singer — in two plays by the noted educator of the time, Elias Ladiver (Varga I.: A magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma. Lutheran school plays in Hungary) Budapest 1989 pp. 117, 127). The next authentic source not checked by the present author is a document by a public notary indicating that he was in Amsterdam in 1684 and 1686. (Térey G. in: *Pester Lloyd*, 6 June 1910.) A new source is a letter dated 1 June 1688 written by the great Hungarian printer and letter engraver Nicolaus Kis of Misztótfalu to Jakob Bogdány in London (István Gál's articles in *Irodalomtörténeti Közlemények* and *Művészet* in 1971). Another fresh source is Mihály Bethlen's travel diary published in 1981 in which he described a visit to Jakob Bogdány's house where he saw his still-lives with

flowers. In 1688 mention was made of his still-lives with peaches and grapes. The next authentic data was already known, but it has to be recounted here to make the life-story complete. In Queen Mary's new palace, Thames Gallery the Lord of the Treasury paid 60 pounds to „James Bogdani Painter” for „Works by him done in the Queen's Looking-Glass Closet in the Thames Gallery in the year 1694.” In the same year Mihály Bethlen visited him twice in London. He also worked for William III's castle at Dieren in 1699 and for several British aristocrats including Admiral Churchill. As a matter of curiosity, he modelled his parrots of colourful plumage after the exotic birds in the extravagant lord's aviary. In 1710 Queen Ann also bought some items from the Churchill estate, mostly pieces for decoration above doors (*dessus-de-porte*) and fire-places. At present 14 of his paintings are hung up in various royal castles in England.

In the Netherlands several of his pictures were sold by auction in the 18th century. The most important is a set of 24 paintings for above doors and chimney pieces auctioned off by the widow of Lord Albermarle, the king's Master of the Horse, in The Hague in 1744. The first purchase of a Bogdány picture for the Museum of Fine Art opened in 1906, was done in 1907, followed by several donations and purchases from English art dealers. In 1907 and 1910 two pictures by Bogdány's son-in-law Tobias Stranover were bought from the same art trading firm.



Born in Nagyszeben in 1684, Stranover whose father and brother were also painters was involved in the school-plays of the Lutheran college in Szeben in 1697 and 1698 as the records reveal. He recited verses in Hungarian and Latin in two name-day greetings and in an occasional play by Mihály Solymosi Nagy. It has recently been brought to light by a study on literary history (Gál I.: A Pápai Páriz-család angol kapcsolatainak történetéhez. [To the history of the English contacts of the Pápai Páriz family] *Acta Universitatis Szegediensis* de Attila József Nominata. Szeged 1972. p. 147) that he arrived in England around 1703 in the retinue of the British delegate William Paget returning from the Turkish Porte. In 1715 Ferenc Pápai Páriz jr. mentioned the younger brother of the Szeben painter Jeremias Stranovius, Tobias, a painter of birds, flowers and other still-lives. „Tobias Stranovius” entered a note in Latin and English in his keepsake album now at the Library of the Hungarian Academy of Sciences, Manuscript Collection, in February 1719. It is only an assumption that later Stranover worked in Germany, too.

He has paintings at the Kunsthalle in Hamburg and the Brukenthal Museum in Szeben; three of his paintings were sold by auction in The Hague in 1763. Most recent research has found that he did not return to Nagyszeben but died in England in February 1756 (Gömöri Gy.: Lord Paget magyar pártfogoltjai. [Hungarians patronized by Lord Paget] *Irodalomtörténeti Közlemények* 1986, pp. 291—294). His widow also remained in England; she is mentioned in his elder brother's testament dated 1758. He was usually registered as a painter of Hamburg. In his work „Dictionary of Flower, Fruit and Still Life Painters” published in Amsterdam in 1963, S. H. Pavière calls him a Czech (!) painter (I. 58, table 65a). This work also lists Jakob Bogdány and one of his paintings (14, table 12). In November 1960 pictures by both artists were exhibited in the Terry-Engel Gallery in London. Two of his paintings of grapes can be found in the Kunsthalle in Hamburg (inv. nos.: 528, 529), a still-life in the Ahrenburg castle near Hamburg and some still-lives in Schwerin (inv. nos.: 986—988).



# A MAGYAR BELLEROPHÓN MINT PRÁGA FELSZABADÍTÓJA

1742-BEN

A csehországi politikai allegória fellendülése a 17–18. század fordulóján következett be, Bécs zajosan dicsőített felszabadításával kezdődő törökellenes harcok sikereiből eredő lelkesedés nyomán; ekkor alakították ki a Šternbergnek nyári Trója-kastélyában az első, kifejezetten a Habsburg-háznak ajánlott „császári” termet. Ezután azonban majdnem teljes hallgatás következett. VI. Károly trónra lépésével a politikai orientáció jelentősen megváltozott, és ez különösen sújtotta a cseh tartományi nemesség hatalmi ambícióit. A nemesek csalódása külsőleg ugyan nem jutott kifejezésre, de hűségük szemlátomást már kezdettől fogva megrendült. Ennek felszínessége csak a Mária Terézia trónra lépésekor történő események során mutatkozott meg.

Mindez természetesen csak futólagos érintése egy sokkal összetettebb kérdéskörnek. Egy azonban bizonyos: Csehországban a politikai allegória ritka, s szélsőséges mértéktartással, a kötelező tiszteletadás szintjére korlátozódó jelenség volt — a kortárs Sziléziával ellentétben, ahol a katolikus körök, különösen az evangélikus többség közepette fennálló katolikus védőbástyákat, a kolostorokat vezető főpapok a Habsburgok iránti elkötelezettségüket olyannyira hangoztatták. [1] Így volt ez VI. Károly idejében is, amikor már egyetlen nagyszabású megemlékezést sem rendeztek (Frantisek Antonin Špork gróf kísérletei a szabályt erősítő kivételt képeztek, mint ahogy meglepő motivációjuk is rendhagyó). [2] Nem készültek a Habsburg-házat dicsőítő freskók sem, a Bécsben és Ausztriában kialakult uralkodói ideológia alapján festetektől eltérően. [3]

Ez nem volt lehetséges abban az időben, amikor még zengtek a dicshimnuszok; a „polgári” beállítottságú uralkodón trónra lépése után sem lehetett többet várni, bár megjelenését már kortársai is csaknem korszakváltásként üdvözltek: mint a „groteszk” (későbbi értelmezésben a „barokk” szinonimája) stílus végét és az új életstílus nyitányát, amelyben már nem kapott helyet a régi allegorikus nyelven megszólító dicsőítés. De amíg ez bekövetkezett, a glorifikáció jellege és formája teljesen és megkérdőjelezhetően átalakult. A hangvétel sokkal polgárisabb, sőt olykor intimizáló lett, Csehországban ez a zbraslavi prelatura termei Mária Terézia odalátogatását bemutató freskóinak „életkép”-részletein mutatkozott meg leglátványosabban.

Prága francia megszállástól való felszabadulását ünnepli az a lap, amelynek tágabb politikai összefüggéseire ez idáig nem figyeltünk fel. Egy tanulmány említi mellékesen, amelynek mestere, a kor legjelesebb rézmetszője, Michael Heinrich Rentz (1701–1758) munkásságával foglalkozik. A lap elkészítése előtt Rentz a kuksi Frantisek Antonin Špork szolgálatában megalkotta legkiemelkedőbb, de a polemikus töltet nélkülöző munkáját (ezt Špork, a harcias gróf adta hozzá). A gróf eszméinek képzőművészeti megfogalmazását Rentz saját alkotói hozzájárulásával érthetően befolyásolta.

Kiadójának, a Mala Stranā-i Hillingernek terjedelmesebb bevezetőjét megelőző szignatúrájában Rentz kifejezetten utal arra, hogy ő nemcsak rajzolója és metszője az allegóriának, hanem az invenció is tőle származik. A kompozíció szellemessége, a lap kiemelkedő metszői minősége, térbeli és fénymegoldásai a művet a mester legsikerültebb művei közé emelik. Egyes motívumai még Špork szellemi köréből származnak, Rentz személyes

részvételéről a mű programjának megalkotásában szintén tanúskodnak. A terjedelmes szövegek nélkül azonban ez a grafikai lap, „az osztrák—magyar—német kiállítás emlékműve és monumentuma” — aligha lenne értelmezhető. [4]

Prága szabadítóját, a „magyar” Bellerophont, „az ocsmányság öldöklőjét” részint az apostoli király heraldikus kettős keresztje, részint a pajzsán ábrázolt Magyarország patrónája, Szűz Mária álló alakja a kis Jézussal jelzi (a pajzs felirata: AUXILIUM DESCENDIT AB ALTO). A Špork-i szellemi atmoszférával összefüggésben fontos megemlíteni, hogy itt a „keresztény harcos” (miles christianus) alakjának újabb változatáról van tulajdonképpen szó, a Špork-i gondolatvilág kulcsmotívumáról, amelynek legbeszédesebb szószólója Rentz lett. A Bellerophón feje fölé koszorút és a vitéznek kijáró palmaágat emelő nőalak a szöveg szerint a Győzelem, a másik kísérő alak, harsonával és babérral, a Jó hírnév (Bona fama) megszemélyesítője. Az erényes magyar hősnak harcban való győzelmet maga Szűz Mária juttat. A megtestesült csodás jelenség csillagos koronával és ugyancsak csillagokkal teleszórt glóbusz előtt lebeg. Jogarját parancsolóan szegezi neki a három ovális pajzsú, egymást részben fedő lotharingiai, félig eltakart magyar, és alóla kilógó babenbergi osztrák címernek. A Chiméra, akihez Bellerophón kivont kardjával, Pegazuson száll alá, valójában tengeri sárkány, a sziklához francia liliumokból álló láncokkal hozzábilincselte Prágát pedig Andromédaként ábrázolták. Így Bellerophont ikonográfiailag teljesen Perseus-szal azonosították.

Špork szemszögéből a többi megszemélyesítés már kevésbé fontos, jóllehet tartalmaz néhány lebilincselő ikonográfiai újítást. Így Andromédát — Prágát — a város megszemélyesítések szokásos ábrázolási típusából vett védőbástyás koronával (corona muralis) a fején, két fiatalos arccal ábrázolják. Az egyik fájdalmat tükröz, noha épp alatta a „bölcs bátorságot” képviselő alak áll: a gyermek Herkules oroszlánbőrön, megfojtott kígyókkal éppen a lábán lévő bilincset igyekszik széttörni. Másik arcával és üdvözlő gesztussal a nőalak szabadítója felé fordul. A szokásos repertoárból kiemelkedik az amforát és lapátot tartó, könnyeit törölő, koszorús folyamisten, amely a Moldva folyót jelenti. A magyarázó szöveg nélkül nem könnyű felismerni, mit ábrázol a jobb oldali hármascsoport. Ebből kitűnik, hogy az előtérben támolygó férfi, akinek leesik a sisakja, kezéből kihullik az ostor, az Elvakultságot reprezentálja; retteg attól, hogy beleesik abba a gödörbe, amelyet talán ő maga ásott meg (a kiemelő háló nyomán inkább úgy tűnik, hogy a gödör vízáramlás lehet). A kutyával ábrázolt alak dühögőnek látszik, fejét kígyóként tekerő hajú medúzafő jelzi. Ez azonban nem az irigységet, hanem az itt jelenlévő két alak egyikének becstelenségét jelképezi, a rosszindulatot, amely inkább nagy támadó módon értelmezett állami művészetet (Staatskunst), illetve nemzetközi politikai intrikát jelenthet, s ennek azt kellene eredményeznie, hogy a szövetséges hadak, vagyis a bajorok, franciák és szászok, koalícióban a poroszokkal, Prága ellen vonuljanak. Csupán két bűnös mozzanat tűnik ki, így homályban marad, mit is ábrázol a félig takart, förtelmes csuklyás arc a háttérben és mire vonatkozik a jelentése.

Jóbates bibliai király szörnykisértetekkel indít harcot Bellerophón ellen, akinek halálát akarja, ám ő hősieen,





Ewiger Gedächtnis würdiges Mänek und Mänek Lahl,  
 Auf der Österreichischen Kaiserlichen Hofkammer, 1742, von oben herab vertriehenen Beglückten in die Welt befreijung Prage  
 u. der Anzeig darauf so Glorreich als erfreut erfolgten Krönung Ihrer Könige Hung. u. Böhmischen Majestät.  
**MARIA THERESIA.**  
 Prag die Hauptstadt des Königreichs Böhmen, an einem der besten Orten einer lebendigen See angeschlossen, gegen  
 wärtig ein selbige zu verschlingen drohender Meer-Draht, zugetriebenem Kommet. Ober Ihr erscheinete als ein ansehnlicher Bellerophon.  
 Das Königreich Ungarn, welches so wohl, als auch die schreckliche Wunder. Hier, als auch die zugleich die Stadt Prag mit anfallender  
 Staats-Kunst, nebst der sich nur selbst bekennenden Mühsamkeit u. deren Verleumdungen, theils in die vor Ihren Füßen gegrabene Grube  
 zu führen, theils selbst abzutreiben trachtet. Das Königreich Ungarn, begleitet und bekrönt der Sieg und Bona Fama, so  
 nützlich sich dessen Lob auszubringen. Da vermögen die kluge Tapferkeit der Stadt Prag der Ihr zu Ketten gewordenen Kr. Lili  
 entfesselt; und die versungenen Kräfte, Ungarisch, Österreichisch, u. Catharische Tappan, durch die gott. Verheißung den Menschen  
 u. das ganz Glück bekrönt worden, mithin die Bekämpfung der wunden Nadeln, geführt u. die ganze, bewundern die vinge Worte melodiöse.  
 Auf Leyden, Streiten und Singen, folge Freude, Freude, Vergnügen.

Rentz, Ans. des. et sculp.

Prostat. Micro. Praga in grabis, aereis apud P. Kulliger. Minus. Pico. Arus. Chalceus. Trevelin.

1. M. H. Rentz: A magyar Bellerophon mint Prága felszabadítója. Rézmetszet. Prága, Národní galerie





*M. H. Rentz del. et sc. Quous in Bohem. 1721*

2. M. H. Rentz: Lajos magyar királynak álmában megjelenik a máriacelli Szűz Mária képe. Rézmetszet. Prága, Národní galerie





*M. H. Rentz del. et sc. Lucas-Baad in Bohemia.*

3. M. H. Rentz: Lajos magyar király a csatában. Rézmetszet. Prága, Národní galerie



az istenek kegyeltjeként legyőzi a szörnyet, a bűnös szenvedély megtestesítőjét és ebben Pegazus lesz segítője. Ebben az értelemben az ő lovasharca a szán képében támadó kísértettel, Szent György szellemi harcához hasonlítható (Andreas Alciati, *Emblemata*, 1583. XXXIII.), ahogyan azt a kommentátor állítja Ernst Peter Mansfeld gróf emblémájával kapcsolatban, Jacobus Typotius „Symbola Divina et mundana”-jában (Praha, 1601. tab. 180), ahol a sárkánnyal viaskodó lovas harcos látható „in spe fortitudo” jelszóval. Mint önálló képi témát, Bellerophónt általában kedvelte a barokk festészet. Ezt a témát Rubens is átvette vázlataiban (Bayonne, Musée Bonnat).

Semmiképpen sem szokatlan Bellerophónnak Perseusszal való összekapcsolása az ikonográfiában, [5] mivel Perseus gyakori illő megszemélyesítője volt a hercegeknek és hadvezéreknek. Néha csak a pajzsán Medusa-fejjel ábrázolják, mint ahogyan Alessandro Farnese Otto van Veen által készített metszetén is látszik. Carel van Mander *Metamorfózis-magyarozatában* említi, hogy Andromédának Perseus által való megmentése áttételesen Bohémia elnyomott népének felszabadítását jelenti. [6] A Perseus–Androméda-jelenet fontos motívuma lett az állami allegóriának már a 16. században is, tehát jóval hamarabb. A sárkány a belső és a külső ellenséget egyaránt jelképezhetette — a széthúzást, az összeférhetetlenséget vagy eretnokséget — és Ariadné a meghódolt országot vagy várost, akit a hős felszabadít. Gyakran előfordul a győzelmi felvonulásokon vagy vítézi tornákon. Így közeledett Perseus Ariadnéhoz, hogy eloldozza őt a sziklától, a XIII. Lajos francia király tiszteletére emelt diadalkapun is Arles-ban, 1622-ben. [7] Perseus-ként aposztrofálták mind irodalmi, mind képzőművészeti téren Orániai Vilmost is, Németalföld felszabadítójának szerepében; magányosan száll, nem a Pegazuson ülve, ám felemelt karddal, pajzsával és címerrel. [8] Allegorikus politikai gondolat tételhezhető fel Carel van Mander rajzán is, amely szintén pusztán Perseust és Andromédát ábrázolja további kapcsolatok és attribútumok nélkül (1598, Párizs, Lugt-Custoria gyűjtemény), [9] hazafias értelmezése lehetett a Joachim Wtewael által 1611-ben festett Androméda-képen is, amely most a párizsi Louvre tulajdona. [10] Perseusként invokálták és ábrázolták IV. Henrik francia királyt is a „La deliurance de la France par le Persés François” dicsőítő lapon, — kardját röptében határozott útésre emeli; a pajzs itt nem látható, de feltételezhető, hogy a Pegazus feje és szárnya mögött van elrejtve. [11] Konkrét portrévonásokkal és politikai glorifikációs elgondolással jelenik meg Perseus és Androméda Rubens festményén, amelynek előterében hangsúlyozottan kiállítottak egy hatalmas pajzsot, rajta Medusa-fejjel (ez a kép a leningrádi Ermitázs tulajdona). [12]

A Perseus-motívum a Habsburg-ikonográfiában is érvényre jutott. A „Pietas Austriaca” szárnyas monstrum képében jelenik meg, három koronás nő feje felett őt lángcsóva világít. Maga Perseus nincs ugyan itt megjelölve, de szinte helyettesíti őt az „Osztrák vallásos áhitat” „kísérteties” megszemélyesítője; hatalmas kerek pajzsával védi magát, amelyen hét fényes csillag ereszkedik alá egy háromfejű hydrára Johann Baptist Jetz metszetén (Jetz, Uetzi, Hall 1610–1666). A mester Innsbruckban működött, pecsétmetsző és talán aranyműves is volt. [13]

Gyakrabban jelenik meg a perseuszi motívum együttesen egyéb járom alóli „felszabadítási” művekben a habsburg-állami ideológiát képviselve és propagandisztikus jelleggel VI. Károly uralkodása alatt is, akit Karl Gustav Heraeus Lipót fiának születése alkalmából versében: „Europas Perseus und ihrer Freyheit Rahter / Zu land Alcibiades Bild, im Meer dem Jason gleich” címen aposztrofált. Ezután következett a császár Cézárral, Augustusszal és Szép Fülöppel való összehasonlítása.

Míg Perseusnak politikailag felhasználható szerepe önmagában ritkán került be a Habsburg-dicsőítő szónoklatokba és ikonográfiába, addig a jasoni idea gyakori a Habsburg-ház házi rendjévé vált Aranygyapjas-rend vonatkozásában. A Jásonnal, valamint a csodálatos Aranygyapjas-rendet őrző sárkánnyal vívott harcával

hasonlította össze Heraeus a spanyol örökösödési háborút (Vellus Hispanicus). [14] Heraeus azt hangsúlyozta, hogy Plutarchos szerint Perseust a művészek tisztelőjeként és iskola alapítójaként is elismerték. [15] Ebben a szellemben lép fel ő a bécsi udvari könyvtár nagytermének freskóján is. [16]

Jáson és Perseus kedvelt hősök voltak a magyarországi történekek heroizálásában is az 1600-as évek elején. Mindannyiszor konkrét személyek dicsőítőiként jelennek meg a nagyszombati jezsuita egyetem tézislapjain 1663-ban. Ezek egyikén, amelynek aláírója és védője Széchy Gáspár volt, Wesselényi Ferenc nádor Jásoneként van ábrázolva, aki lovascsatában a Törökországot képviselő alak fejét üti le. Egy másik oklevél — amely szintén Mathias Küssel augsburgi rézmetsző munkája — Perseust a Pegazus hátán, Szűz Mária félalakját ábrázoló pajzstól védetten mutatja, amint kopóját éppen egy tengeri szörny torkába szúrja. A szörny Törökországot jelképezi, aki rabul ejtette a sziklához kötözött Hungária-Andromédát, akinek koronájából fából ácsolt kettős kereszt nő ki. Forgách Ádám szerepel itt Perseusként, akinek Fabricius János ajánlotta defenszusként ezt a gazdag szegélydísszel és magyar hadvezérek félalakjaival ékesített oklevelet. (A magyar történeti és allegorikus grafikának ebben a korban ez megszokott formája volt.) A szerző itt Luzenicki Jakab, aki ajánlóként van szignálva. [17]

Mikor Károly Albert lába előtt hevert előbb Felső-Ausztria (1741. október 2.), majd nem sokkal ezután Csehország nagy része is (1741. november 7.), Mária Terézia gróf Kinsky Fülöp kancellárhoz olyan szövegű levelet írt, amelynek ismert passzusa azt tartalmazza, hogy Csehország megóvása érdekében szívesebben látná, hogy „Inkább verjük meg hadseregemet, valamennyi magyart, ...”, minthogy legkevésbé is meghátrálnának. [18] Mindazonáltal őt magát addig csupán Magyarországon koronázták meg, ahol a rendek kihasználva akkori szorult helyzetét, különböző kikötéseket és javakat igyekeztek maguknak megszerezni, még vallási, felekezeti jellegűeket is. Lojalitásuk ellenértékeként kiváltságokat és kedvezményeket kértek, hiszen a császári házzal már a Rákóczi-felkelés után, a szatmári békekötéssel 1711-ben kompromisszumot kötöttek. Következésképp Prágát Mária Teréziának mint a magyarok királynőjének katonasága szállta meg, így azután minden akciót, főleg a győzelmi tetteket, a magyarok győzelmi tetteinek minősültek, tekintet nélkül arra, hogy mekkora része volt ebben a magyar katonaságnak. Különösen akkor voltak túlsúlyban a magyar fegyverek, amikor az elnyomás a legnagyobb volt, amikor Lobkovic Kristóf hadvezér a hadsereg nagyobbik részével kénytelen volt elvonulni Prága alól, időlegesen a megszállást fel kellett függesztenie, hogy megakadályozza Malleboise marsall előretörését. Akkor, amikor a megszállás teljes mértékben megújult, 1742. november 2-án Prága előtt csupán Festetics gyalogságának kusza egységei voltak jelen kilenc- vagy tizezer fővel (később ők is meghátrálni kényszerültek, hogy elkerüljék a franciák által való bekerítést), valamint Forgách kb. kétezer fős horvát pandúrserégével. [19] Vad rablótámadásaikkal veszélyesebbek voltak Prága környékének lakosságára, mint a francia leigázók. A franciák is — noha eleinte fegyelmetten viselkedtek — később szintén rablásokra vetemedtek, s ezzel a nemességnek, az intelligenciának és a polgárság azon részének szimpátiáját is elvesztették, akik eleinte mint a „bajor király” pártfogoltjait fogadták el őket. [20]

A magyarok természetesen Prága felszabadításának jelentős részét önmaguknak tulajdonították. „Praga, virtute potissimum Hungarorum hostibus liberata ...”, írta erről már Katona István is, „Epitome chronologica rerum Hungaricum concinnata”-jában (III. Buda, 1783. 509–510.) kiemelve a magyar hadak jelentős szerepét. [21] A pandúrok és a magyar huszárok a franciák rémével váltak, akiket az éhség kikergetett a várfalak és a sáncok mögül, végül még azt is megtanulták rossz cseh nyelven megkérdezni: „Itt vannak-e a huszárok?” A pandúrok és huszárok fogalomként szerepelnek a német versekben, amelyek valószínűleg 1744-ben Fontainebleau-







ban kerültek kiadásra, „Der französische Don Guichotte in Böhmen” cím alatt. Ebben arról is szó esik, hogy „... Lobkovic herceg zörget a kapun, jön a pandúr a muskétával és nyomában mint a madarak a levegőben úgy repülnek a huszárok”.

Mária Terézia hálás lévén a magyarok hűségéért, azt kívánta, hogy prágai koronázásán minél nagyobb számban jelenjen meg a nemesség, mégpedig díszes nemesi öltözkűben. Ennek a nagyszámú delegációnak részvételéről így írnak a Radvánszky fivérek, György és László — akik bár születésük szerint szlovákok voltak, mégis tiszta magyar érzelműek —, hogy a magyarok Prága népe részéről nagy tiszteletben részesültek, lábaik elé borulva jelentették ki őket megmentőiknek. [23] Radvánszky László azt írta, hogy a „csehek minden megbeszélésükben dicsérték a magyar állhatatosságot, az idegen urak külön kinyilatkoztatták, hogy a magyar született hős.”

A koronás fő semmit sem titkolva kinyilvánította, hogy bár minden erejével azon volt, hogy a cseh igényeknek eleget tegyen, németül szólva előtérbe helyezve a „Grund und Boden” elvét (idézet francia szöveg alapján egy Kinszky grófhöz írott levélből), mégis mindent, ami magyar, nagyobbra értékel a csehnél. Sőt, a két ország királyi koronáját összehasonlítva sértő módon úgy nyilatkozott, hogy a nehezen megszerzett cseh korona súlyosabb, mint a Szent István-i, majd lenéző szavakkal illette a Szent Vencel-i koronát, kifogásolva annak formáját, amelyet csörgősipkához hasonlított. [24]

A szegénynek ebben az atmoszférájában a cseh nemesség érdekeinek lábbal tiprásakor (bár gyakran ők is kétszínű módon viselkedtek anyagi érdekből: a bajor királyhoz is húztak, hogy vagyoni érdekeikben kárt ne szenvedjenek) az esetleges szankcióktól való félelmükben bármilyen gyors fordulatra is képesek voltak. Az uralkodónő nem volt hajlandó elismerni a francia kapitulációnak Lobkovic herceg által elfogadott első pontját, amely

szertint Károly Albert király hívei nem szenvednek majd üldöztetést. A bűnösök ügye gyors elsimításának igyekezetében tehát nem is meglepő, hogy az allegóriákban csupán a „magyar—német” állhatatosságról történik megemlékezés és minden figyelmen kívül hagy, ami a cseh rendek javára lenne írható. Nincs abban semmi meglepő tehát, hogy a nem szabad Csehország itt nem lép fel hálásan és hódolattal, miként az Škréta allagórián is tapasztalható. Meg sem jelenik itt az ország heraldikai szimbóluma, de mehökkentő, hogy még a legmagasabb állami szimbólum, a korona sem.

1741-ben, tehát még megelőzve Prága francia—bajor—szász megszállását, készült Rentznek egy, a máriacelli kegyképet ábrázoló metszete: a legenda szerint a képet Szűz Mária Nagy Lajos magyar királynak ajánlotta fel, 1363-ban a törökök elleni csata előtti éjjel, aki azt a mellkasán felakasztva viselte. Ez vezérli Rentzet másodsor is, ebben az esetben nem keltezett metszetén, amely persze lehet egyidejű az előbbivel. [25]

A politikai szempont, a magyarok királynőjük iránti tiszteletének kifejezése a metszeten vitatható, ámbar a keltezés ezt alátámaszthatná. Ugyanakkor ezeknek a metszeteknek rejtett értelmük is volt, ami világosan megmutatkozott a két Rentz-metszetből vett kompiláción, azon az alijában véve nem is művészietlen pasticción, amelyet Christian Ferber megrendelésére készített a neves és termékeny prágai Antónin Birckhart nevű fia, aki a břevnovi bencés kolostorban a Carlomanus nevet vette fel. [26] A Rentz-lapok e leszármazottjának gyengeségét még alátámasztják a terjedelmes hódoló szövegek, amelyek következtében ez a metszet inkább fecsegő, mint Mária Teréziának cseh királynővé való koronázása alkalmából írt ékesszóló hódolat. Itt is jelentősen hangsúlyozták a királynő „magyarságát”, aki elfojtott mindent, ami cseh. Ez a grafikai lap jól mutatja azt a légkört, amely abban az időben Prágában uralkodott.

Pavel Preiss

## JEGYZETEK

1 Konstanty Kalinowski: Glorifikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku. Warszawa—Poznań 1973, 107.

2 Pavel Preiss: Boje s dvoulavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách. Praha, 1981. (Harc a kétféle sárkánnyal. František Antonín Špork és a barokk kultúra Csehországban)

3 Franz Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils”. Berlin—New York 1981.

4 Národní galerie v Praze, Itsz. R 73245. Rézmetszet, 255 × 165 mm. A keretben az ábrázolás alatt: „Ewiger Gedächtnuss würdiges Dank- und Denck-Mahl, / des der Österreichisch—Hungarisch—Teutschen Tapferkeit, A. 1742, von oben herab verliehenen Beystandes, in Glück. Wider Befreyung Prag, u: der A. 1743. darauf so Glorreich als erfreut-erfolgenden Crönung Ihro König. Hung. u. Böhmischen Majestät (MARIAE THERESIAE.) Prag die Haupt Stadt des Königreichs Böhmen, an einen auf denen Uffern eines tobenden See emporsteigenden Felsen angeschlossener, gegen / welcher ein selbige zu verschlingen drohender Meer-Drache zugeschwommen kömmt. Ober Ihr erscheint als ein andrer Bellerophon / Das Königreich Ungarn, welches so wohl gedachtes schreckbahre Wunder-Thier, als auch die zugleich die Stadt Prag mit anfallende / Staats-Kunst, nebst der sich nur selbst liebenden Missgunst u: deren Verblendungen, theils in die vor Ihren Füßen grabenen Gruben / zu stürzen, theils sonst an zutreiben trachtet. Das Königreich Ungarn begleidet und bekrönt der Sieg; und Bona Fama be- / mühet sich Dessen Lob auszubreiten. Da intzwischen die kluge Tapferkeit die Stadt Prag der Ihr zu Ketten gewordenen Fr.—Lilien / entfesselt; und die Vereinigten König. Ungarisch. Ertzherz Österreich: u: Lothringischen Wappen, durch die gött. Vorsehung den Frieden / u: das gute Glück bekrönt werden, mithin die Betrübnuß der weinenden Moldau gestillet, u: die ganze Invention in diese wenige Worte enthalt. ist. / Auf Leiden, Streiten und Siegen, folgt Freude, Frieden, Vergnügung.” — A felirat alatt szignatúra: „Rentz del. et sculp.” — „Prostat Micro-Pragae in gradi. areis apud P. Hillinger Minua<sup>ae</sup> Piet<sup>ae</sup>. Artisq. Chalco<sup>ae</sup>. Propolam”.

5 Bellerophon azonosítása Perseus-szal valószínűleg Bersuір „Ovide moralisé” illusztrációjának hatása alatt született. I. d. Rensselaer Lee: Names on Trees: Ariosto into Art. Princeton 1977, 13. — Ebben az összefüggésben a paripára való felülés analógiájára

Bellerophon Perseus-szal együtt került be az ikonográfiába. I. d. Thomas DaCosta Kaufmann: Drawings from the Holy Roman Empire 1540—1680. A Selection from Noth American Collections. The Art Museum, Princeton University 1982.; Kiállítva: National Gallery of Art, Washington D.C. és Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, 1983. 92—93. (képpel). Felcserélésüket bizonyítja Gabriel Weyer (1576—1632) 1620-ból jelzett rajza (Harvard University, Fogg Art Museum).

6 Carel van Mander: Het Schilder-Boeck. Haarlem, 1604. Wteleginge op den Metamorphosis, fol. 41<sup>v</sup>, 41<sup>r</sup>.

7 Hans Gerhard Evers: Rubens und seine Werke. Neue Forschungen. Brüssel 1944, 266, 283. kép — A szerző a továbbiakban felsorolja Perseus ábrázolásának előfordulásait a diadalkapukon, de mint ahogy említi, ez inkább véletlenszerű („ohne viel zu suchen”): Brügge (1515), Rouen (1550), Brüsszel (1577), Antwerpen (1582), Párizs (1596), Avignon (1622), Arles (1622), Párizs (1628).

8 Jehan Baptista Houwaerts: Declaratis van die triomphante Incomst van den Prince van Oranien Vinnen ... Brussels—Antwerpen, 1579. — Jacob Duym: Een Nassausche Perseus, verlossen van Andromeda ofte de Nederlandsche Maeght door Jacob Duym in Eenghedenc boek. Leyden, 1606. — Idézi: E. K. J. Resznicek: A survey of recent discoveries and of biography concerning Dutch art 1500—1600. In: Netherlandish Mannerism. Papers giving at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21—22, Stockholm 1984. Edited by Görel Cavalli-Björkman. Nationalmusei skriftserie N. S. 4, Nationalmuseum Stockholm 1985, 11. 12. jegyzet

9 Resznicek: i. m. 11. 12. jegyzet  
10 J. Foucart: Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1980—1982). Paris 1983, 35—36. (képpel). — P. J. J. van Thiel: La réhabilitation du Maniérisme hollandais. Deux tableaux de Cornelis van Herlem. In: La revue du Louvre et des Musées de France, 1986, 113. 6. kép — Uő: De schilderijen die het Louvre in drie jaar heeft verworven. In: Tableau 7, 1985. 50. (kép a 39. oldalon) — Uő: Manière du Nord. In: Connaissance des Arts, avril 1985, 62—63. (kép a 60—61. oldalon)

11 Evers: i. m. 266. 284. kép

12 Evers: i. m. 267.: „Die Komposition ist so heraldisch, der Perseuskopf weicht so stark von dem bei Rubens üblichen Heldenköpfen ab, dass ich an eine Entstehung für irgendeine politische Aufgabe glaube. Freilich ist es mir nicht gelungen, diesen Auftrag nach-



zuweisen. Er könnte in den spanischen Niederlanden gesucht werden, aber auch in den nördlichen Niederlanden, wohin Rubens Beziehungen genug hatte, oder sogar in Frankreich."

13 P. Diego Lequile: Pietas Austriaca. Innsbruck (1655–1660). A rézmetszet szignált: „Joann. Baptist Jezl. Excudit.” – Az ábrázolás alatt felirat: „AUSTRIA dum trinā PIETATIS imagine visā / Septem cum stellis, Herculis HYDRA perit / Altera victa cadet, dum victrix altera furgit / Exprimit ac Orbi quidquid in Orbe beat”.

14 Matsche: i. m. 256. Das „Burgundische Erbe” fejezet, főleg 271–272. oldal, „Karl VI. als Österreichischer Jason” cím alatt

15 Matsche: i. m. 370–371.

16 Walter Buchowiecki: Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach. Wien 1957, 107. – Eckhard Knab: Daniel Gran. Wien–München 1977, 162. F 41–44. kat. sz., 23, 50, 52, 60. kép

17 Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet. Budapest 1986, 94, 146, 156.; 216, 217, 157. jegyzet, 66. kép – Wesselényi Ferenc mint Jáson. Az augsburgi Matthäus Küssel rézmetszete (1663), Wien, Graphische Sammlung Albertina. – Forgách Ádám mint Perseus, Androméda-Hungária megszabadítója. Szignált: „Jac. Luzenicki del.” – „Matthäus Küssel sculp. Aug.” (1663), Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

18 Andreas von Arneth: Maria Theresia's ersten Regierungsjahre, I. Wien 1863, 414, 54. jegyzet: „... et pour cela il faut que tous mes armées, tous les Hongrois fussent tués avant que je cederai quelque chose seulement...”

19 Ottocar Weber: Die Occupation Prags durch die Franzosen und Baiern. In: Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXXIV. Prag 1896. 1–92. – Prága helyzetéhez a francia megszállás idején ld. úgyszintén: Marie Lisková: Praha za války o země Koruny české (1741–1742). In: Pražský sborník historický, 1967–68. 57–58. (Prága a cseh korona országának háborúja alatt)

20 Ottocar Weber: Ein Capitel aus der böhmischen Finanzgeschichte. In: Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXXIII. 1895. 336–354.

21 Tóth István: Gróf Cziráky József hadi dolgainak életének és utóljára Prága alatt vitézül történt halálának emlékezeti, 1742. Ed. J. Pauer: Tóth István... versezett, Székesfehérvár, 1881.

22 Merkwürdige historische Nachrichten von denen bey den jetzigen Kriegen von neuen bekannten Völkern..., Jena, 1744. 96–98.

23 Milan Šmerda: Uhři na korunovací Marie Terezie v Praze 1743. K otázké národního vědomí feudální společnosti. In: Slovanský přehled, 1974, 33–43. (Magyarok Mária Terézia megkoronázásán Prágában, 1743-ban. A nemzeti öntudat kérdése a feudális társada-

lomban.) Radvánszky György és László naplójára hivatkozik, amely a családi levéltári anyagban, Budapesten az Országos Levéltárban található (37., 19. jegyzet) és idéz a két testvér feljegyzéseiből (41., 40. jegyzet).

24 Arneth: i. m. 246.: „Die Kron ist hier, habe selbe aufgehabt, ist schwerer als die von Preßburg, sehet einem Narrenhäubel gleich.”

25 Národní galerie v Praze, Itsz. R 73320. Rézmetszet, 145×99 mm. Szignatúra az ábrázolás alatt: „Mich. Han. Rentz del et sc. Kucus in Bohem. 1741”. Az ábrázolás feliratai – kis angyal által tartott pajzson jobbra lent: „S./MARIA / Thaumatur / Cellensis” – az angyal ölében elhelyezett szalagon: „Auxilium à Domina” – az oroszlán melletti pajzson balra lent: „Unde / veniet / Auxilium”; Národní galerie v Praze, Itsz. R 73323. Rézmetszet, 145×99 mm. Szignatúra az ábrázolás alatt: „M.H. Rentz del. et sc. Kucus-Baad in Bohemia.” Az ábrázolás feliratai – a repülő angyalka által tartott drapérián jobbra lent: „Terribilis / ut castrorum / acies / ordinata” – a király lovának lába melletti kövön: „Propugnatrix / confidentium / in se.” – az angyal által tartott pajzson balra lent: „S. / MARIA / in / THESAURARSO / Cellensi.”

26 Národní galerie v Praze, Itsz. R 37155. Rézmetszet, 243×155 mm. Lajos király álma és csatája mint Mária Terézia uralomra lépésének allegóriája. Az ábrázolás alatti szignatúra: „Carl Birckhart sculp: Pragae.” A fenti szalag felirata: „En DVo Verae Pietatis, Religionis / ProDidia, In LVDOVICO In Theresia / Hungariae RegibVs.” A kartusban lent: „Ut Rex Hungariae Ludovicus nomine Magnus / Hostes devicit Virgine Matre Duce; / Sic pariter vario redit è Certamine Victrix / Regina Hungariae, Czechidum/que/ Caput. / Magna Deo VIVas per Canos Nestor annos, / Stlrps VICTRIX VIVas posteritatIs honos. / pLVs VLtra LaVrea Serta Virescant. / pLVra Vbi BeLLa geres, pLVrIma sarta feres. – HoC / SuCrae Regiae Majestati Vestrae! eX Voto DeVoto VoVet, et optat Vates / Subjectissimus Christianus Farber Locum-tenens Auditor.” – A repülő angyal harsonáján lógó drapérián jobbra lent: „Marta / eis Hera / anagr. / Mar. Theres. / Venicaro / haberis.” Jobbra lent az angyal ölében lévő szalagon: „à p/a Reginae Coeli”, az általa tartott pajzson: „S. Maria / Thaumatur. / Cellens.” Balra lent az oroszlán tartotta pajzson: „VnDe Veniet / aVXILIVM / Reginae / Vngariae” – A lap szerzőjéről, Carl Birckhart benedekrendi papról apja, Antonin Birckhart metsző készített rézmetszetet. Národní galerie v Praze, Itsz. 23588. Papír, 192×132 mm. Felirata: „Carlomanus Birckhart S.Ord. Benedicti mein Lieber Sohn / disen verehere ich meinem Lieben Herrn Doctormann Christoph Franz Wolff. / Ich Antoný Birckhart als Vater.” Antonin Podlaha: Seznam důležitějších akvarelů a perokresb ve sbírkách Musea král. Českého. In: Památky arch. XXX. 1918, 45. (A Cseh Királyi Múzeum legszebb akvarelljei és rajzai)

## DER UNGARISCHE BELLEPHON ALS BEFREIER VON PRAG IM JAHRE 1742

Nach dem mächtigen Aufschwung der politischen Allegorie in Böhmen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der DUCKGRAPHIK und dann, vor und um die Jahrhundertwende, in der Wandmalerei, die von der Begeisterung von militärischen Erfolgen in den Türkenkriegen beseelt war, stockte dieser Strom der Huldigungen dem Herrscher und dem Kaiserhause nach der Tronbesteigung Karls VI. fast vollkommen. Die Ausnahmen betonen eher, daß es sich tatsächlich nur um einen schwachen Abglanz der vorgehenden Üppigkeit handelte. Dies scheint ein Ausdruck der unerfüllten Ambitionen des böhmischen Landesadels zu sein (der allerdings wegen seines internationalen Charakters nur bei einigen Familien patriotischer Gesinnung war), die die politische Orientierung des Kaisers Karl beiführte. Die Vereinzeltheit der bildkünstlerischen Ehrerbietungen von offiziellen wie auch privaten Seiten in Böhmen steht im schroffen Kontrast zu den hochtrabenden Glorifikationen des Hauses Habsburg in Schlesien, besonders von Seiten der Prälaten, die an den Spitzen der klösterlichen Bastein des Katholizismus in diesem überwiegend protestantischen Lande standen.

Wie seicht eingewurzelt die Treue des böhmischen Adels dem Hause Habsburg war, zeigte sich durch die Zahl der huldigenden Vertreter der Stände dem Tronprätendenten Karl Albert von Bayern, der nach dem Tode Karls VI. Anspruch an die Wenzelskrone und die Herrschaft über Böhmen erhob. Als Verbündete drangen

damals nach Böhmen französische Hilfstruppen ein und besetzten die Hauptstadt Prag. Die französischen Okkupanten haben sich bald durch Not und Hunger degrangiert aus gallanten Kavallieren in verwilderte und von der Bevölkerung gehasste Scharen verwandelt und so erwartete die Prager Bürgerschaft die Befreiung durch die Truppen der ungarischen Königin Maria Theresia mehr als sehnsuchtsvoll.

Auf dieses Ereignis bezieht sich ein in seiner Aussage bisher ungewürdigter Kupferstich von dem originellsten Kunstradierer Böhmens Michael Heinrich Rentz (1701–1758), der vom Grafen Franz Anton Sporck berufen wurde und in der Sporckschen Lieblingsgründung Kukus in Ostböhmen bis zum Lebensende ansässig blieb. Wie es bei seinen Blättern üblich war, ist er auch bei diesem, wie er in der Signatur ausdrücklich betonte, auch Autor des Entwurfes gewesen. Übrigends ist die Idee und Komposition im Einklang mit den Allegorien, die Rentz im Dienste und im Geiste des Grafen Sporck schuf.

Die allegorische Struktur ist feinsinnig und ihre Träger, die Personifikationen, dermassen verschleiert, daß sie ohne dem beigefügten Text nicht verständlich wären. Dieser erklärt den himmlischen Befreier von Prag, einem Reiter am Pegassus, für den „ungarischen Bellephophon”. Er ist mit seinen Vorstufen und Varianten auf Rentzs früheren Allegorien mit der Verkörperung der Hauptidee des Grafen Sporck, dem „miles christianus”, verwandt. Der ungarische Bellephophon ist von zwei



Frauenpersonifikationen begleitet. Die eine ist die beflügelte „Bona fama“, die zweite verkörpert den Sieg, der jedoch ein Geschenk der Mutter Gottes war. Maria mit dem Jesuskinde erscheint in den Wolken und streckt ihr Zepter in der Richtung zu den Wappen von Lothringen, Ungarn und Österreich. Die Chimaira ist jedoch zu einem Seedrachen geworden und die mit Ketten aus bourbonischen Lilien zum Felsen angeschmiedene Personifikation der Stadt Prag stellt eindeutig die Andromeda vor. Dadurch ist der als Bellerophon vorgestellte Reiter zu einem Perseus geworden. Dies war eine Verwechselbarkeit, die besonders in politischen Allegorien des 16. und besonders des 17. Jahrhunderts öfter vorgekommen ist. In den Niederlanden trat als „politischer“ Perseus Wilhelm von Orange auf, in Frankreich der König Heinrich V. und Ludwig XIII. Bei den Habsburgern gesellte sich das Perseus-Motiv mit der stärker betonten Iason-Idee, was im Zusammenhang mit dem Habsburgischen Familienorden des Goldenen Fließes stand. Dies trat besonders in der ausgeprägten Staatsideologie des Kaisers Karls VI. in Vorschein.

Perseus und Iason, nicht Bellerophon erscheinen auch in der mythologisch heroisierten Lage Ungarns nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, wie es zwei Thesenblätter der jesuitischen Universität in Trnava (Tyrnau) aus dem Jahre 1663 bezeugen.

Bei der Befreiung Prags trat Maria Theresia lediglich als Königin von Ungarn auf, und ihre Armee schon deswegen — abgesehen von der realen Beteiligung an der Belagerung von Prag (wenn auch Panduren und Hussaren tatsächlich eine große Gefahr für die in Prag eingeschlossenen Franzosen gewesen sind), als die ungarische. Maria

Theresia ist den Ungarn für ihre Treue, Hilfe und Tapferkeit auch in dieser wichtigen Situation sehr dankbar gewesen und förderte den ungarischen Adel auf, sich in womöglich grösster Zahl zu ihrer Krönung zur Königin von Böhmen nach Prag einzustellen. Auch die Prager Bevölkerung hat sie laut einem zeitgenössischen Zeugnis als Befreier gelobt und gefeiert.

Diese Faktoren schufen die Atmosphäre, in der Rentz keinen Grund sah, das „befreite“ Land überhaupt irgendwie zu erwähnen: kein heraldischer doppelschwanziger Löwe, keine „Czechia“, die früher übliche Verkörperung Böhmens, hat in seiner Komposition Platz gefunden. Von derselben geistigen Einstellung zeugen noch zwei ebenfalls von Rentz stammende Kupferstiche. Das erste, das bereits 1741 datiert ist, stellt den Traum des Ungarnkönigs Ludwig des Grossen, dem in der Nacht vor der Schlacht mit den Türken im Jahre 1363 die Mutter Gottes erschienen ist, um ihm ihr Bild zu schenken; es ist jenes, das in Mariazell zum Palladium der Länder Österreichs geworden ist. Dieses Bild trug der König an seiner Brust in der Schlacht und siegte. Dies zeigt das zweite, undatierte Blatt. Der politische Kontext, der in diesen Abbildungen noch latend blieb, gelangte zum vollen Ausdruck in einem zwar künstlerische mittelmässigen, aber inhaltlich expliziten Pasticcio, das aus Motiven aus den beiden Rentschen Kupferstichen zusammengestellt ist, mit einem Bildnis von Maria Theresia gipfelt und reichlich beschriftet ist; es stammt von dem Benediktiner Carlomanus Birckhart, dem Sohn des bekannten Prager Kupferstechers Anton Birckhart, und entstand im Jahre 1743 zur Krönungsfeier in Prag.



## 18. SZÁZADI FESTEITT SZOBABELSŐK — KUTATÁSI FELADATOK\*

Az elmúlt 20-25 év során — a műemlék-helyreállítási gyakorlatnak köszönhetően — számos, korábban ismeretlen, 18. századi, világi rendeltetésű falfestés került napvilágra s ezzel számszerűen és spektrumában egyaránt jelentősen bővült a korszak falképfestészetének e csoportját képviselő emlékek köre. A korábban ismert példák kastélyokban maradtak fenn, velük a szakirodalom behatóan foglalkozott, eredményeihez sem a datálás, sem a stíluskritikai alapon meghatározott mesterkör vonatkozásában nincs mit hozzátenni. [1] Dávid Ferenc soproni kutatásai azonban felhívták a figyelmet arra, hogy városainkban is gazdag, még feltáratlan anyagra lehet és kell számítani. A soproni példa nyomán az 1980-as évek elején nagy lendülettel induló történeti városmag rehabilitációk során ez a feltevés megerősítést nyert. Az időközben megszaporodó kastély-helyreállítások jóvoltából ebben az irányban is fokozatosan gyarapodó emléksanyagban belül kezdő körvonalazódni néhány — a városi lakóházak és kastélyok falképeire egyaránt jellemző — tematikai, ill. funkcióhoz köthető sajátosság és mutatkozik egy stílus korszakhatár is. A következőkben ezeket szeretnénk néhány példa segítségével bemutatni.

A megfigyelések mindenekelőtt arra ösztönöznek, hogy a lakótereket díszítő falfestéseket — teljesen függetlenül attól, hogy milyen épülettípusban maradtak fenn — önálló műfajnak tekintsük. Érzésünk szerint ebben a megközelítésben bontakozik ki igazi jelentőségük és ilyen módon másként alakulhat az egyes emlékek művészettörténeti megítélése is. Példaként az emléksanyag egy csoportját, a — mind ez ideig elsősorban kastélyokból ismert — rokokó falképeket említem, amelyek dekoratív jellegét a szakirodalom hangsúlyozza ugyan, de végső soron mégiscsak falképként értékeli és helyezi el ezeket az emlékeket. Ily módon kap hangsúlyt azoknak a bécsi akadémiai festészettől távol álló, egyéni, friss, a rokokó világ ihlette hangvétele. [2] Úgy véljük azonban, hogy itt nem annyira dekoratív stílusról, mint inkább dekorációs műfajról van szó. A falakon megjelenő reneteg, illúziót keltő kán, drapéria, tárgy és burjánzó ornamentika nem pusztán a rokokó életszemlélet hatására kibontakozó új stílusú falfestészet kelléktárát reprezentálja, ugyanis mindennek funkciója van. Feladatuk az, hogy illuzionisztikus eszközökkel felidézzék egy-egy meghatározott rendeltetésű helyiségnek az adott korban szokásos belső hangulatát.

A feltételezés jogosságát alátámasztani látszik az a szembeötlő hasonlóság, ami a noszvaji ún. de la Motte kastély festett díszítése és a funkció és dekoráció kapcsolatáról vallott 18. századi elképzelések között megfigyelhető. Utóbbi összegzése a korszak egyik legnagyobb hatású teoretikusa, Jacques François Blondel „De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général” címen 1737-ben megjelent munkájában olvasható. Ebben Blondel az egyes helyiségeket a dekorációjukban domináló anyagok szerint osztályozza és egyben javaslatot is tesz arra vonatkozóan, hogy milyen rendeltetésű helyiséghez milyen típusú dekoráció illik. Véleménye szerint az előcsarnokok és lépcsőházak belső terét építészeti eszközökkel kell kialakítani. A közösségi funkcióra szánt lakóterek — így pl. a fogadószobák — legmegfelelőbb díszét a pannók — azaz különféle méretű, faragással díszített mezőkre bontott faburkolat-

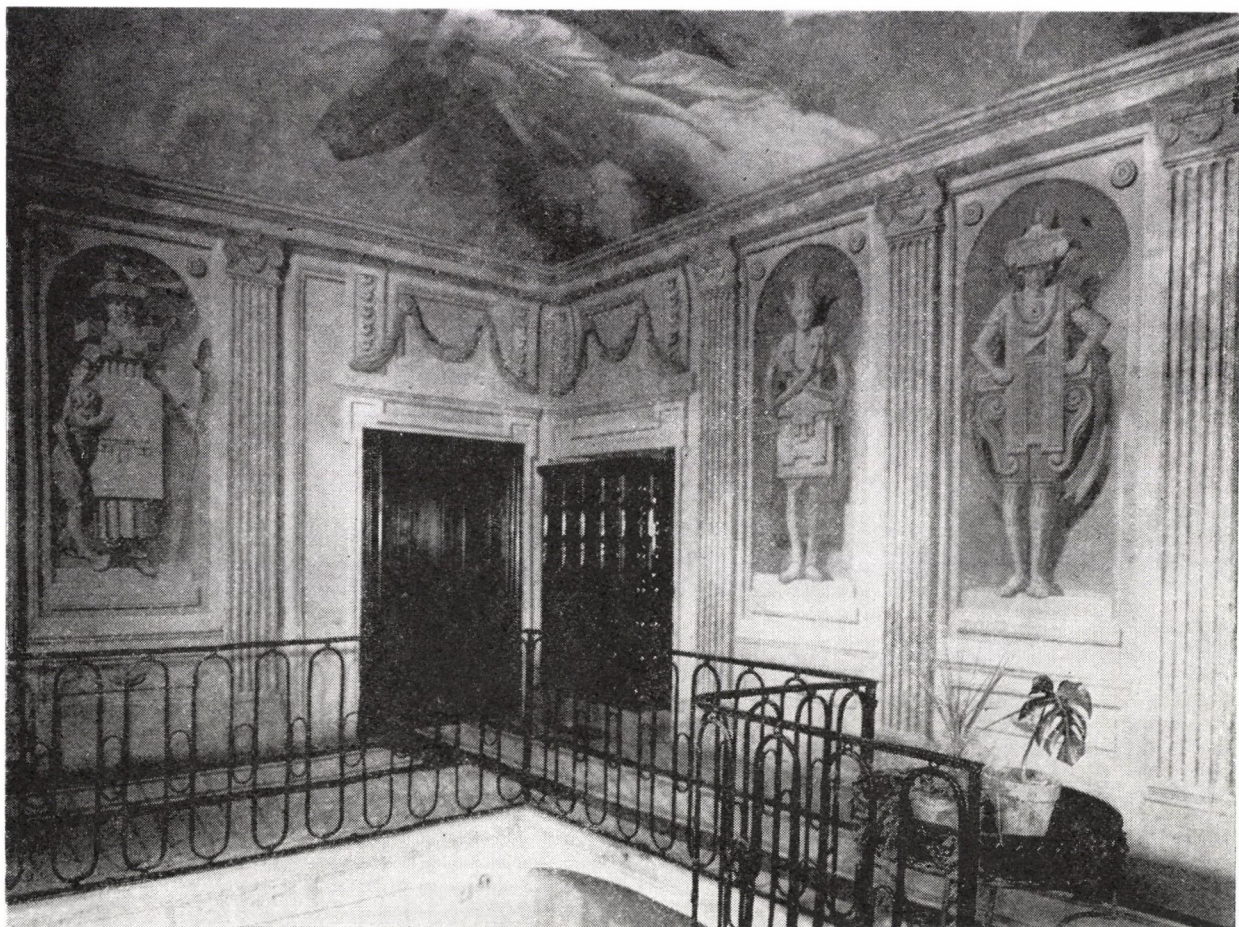
tok szolgáltatják, míg a magánélet színterét képező kabinetek, háló- és öltözőszobák falburkolataként különféle textíliákat javasol, s elsősorban azért, mert itt a pannók a bútorok elhelyezését megnehezítenék. Ezek az elvek félreismerhetetlenül szerepet játszottak a noszvaji kastély belső tereinek kialakításakor. [3]

A lépcsőház emeleti előterében és a díszteremben festett pilaszterek, antik istenszobrok, ill. kővázák keltik az architektonikus dekoráció hatását. (1—2. kép) A díszteremből nyíló, annál valamivel kisebb, kétablakos szoba kifestése egyértelműen a faburkolatos helyiségeket imitálja (3. kép): a pannókat harci jelvények, az ablakbélleteket római császárpórtrék díszítik. Ez a típusú „római” dekoráció kedvelt motívum a magyarországi emléksanyagban. Innen nyílik a „teremsor” legutolsó, mindössze egyetlen ablakkal megvilágított helyisége, amelyet kis mérete miatt inkább neveznénk kabinetnek, mint szobának. A nagy mezőkre osztott falszakaszokat egy-egy álló madár, egzotikus növény díszíti. A párkány-magasságban végigfutó rácsozat fölött a boltmezőn madarak röpködnek. Bár a megfelelés itt első látásra nem olyan egyértelmű, mint az eddigi helyiségek esetében volt, mindazonáltal ez a kifestés bizonyíthatóan a textillel dekorált szobatípusra vezethető vissza, mégpedig az ábrázolt tematika segítségével.

Az ismert festett szobabelsők között feltűnően sok olyan van, amelyik valamilyen formában madarakat ábrázol. Az alaptípus, amelyet egy soproni példával illusztrálunk (5. kép) [4] a kínai tapéták egy — legáltalánosabban elterjedt — csoportjával hozható kapcsolatba. (6. kép) Jellemzője az, hogy a falfestés a tapéták által keltett összbonyomást kívánja utánozni. Az ún. „madaras szobák” madár-motívumai jórészt ezekről a tapétákról származnak. Az eredeti kínai tapétán a noszvaji álló madarakok előképei éppúgy megtalálhatók, mint az önálló motívumként úgyszintén ismert, kalitkában, karikákon ülő madarakéi. (7. kép) A „madaras szobák” motívumainak másik, ámbar a kínai divattal szorosan összefüggő ihletője az egzotikum iránti érdeklődés. A noszvaji kabinet felső régióiban ábrázolt kitar szárnyú ragadozómadár (8. kép) egzotikus útleírások illusztrációiból kerülhetett a tapéták kelléktárába [5] (9. kép). A kasseli tapétán a ragadozó feje fölött repkedő, kínai előképekről ismert pillangó a *chinois* és egzotikus elemek század végére bekövetkező keveredését példázza éppúgy, mint a két madártípus együttese Noszvajon, vagy még pregnánsabban egy kőszegi példán, ahol az íves falmezőkben — váltakozva — görcsös faágakon ülő papagáj ill. ragadozó jelenik meg. [6]

Az 1770-es évek második felében emelt noszvaji épület szerény mérete ellenére is fontos és jellegzetes emléke 18. századi kastélyépítészettünknek. Mindenekelőtt talán azért érdekes, mert az építetői ambíció belesűrítette mindazt, ami a század vége felé egy kastély-épület és egy elegáns térrendszer elengedhetetlen részeként élt a köztudatban. Megtaláljuk itt a háromtengelyes középrizalitot, mögötte a díszteremmel, a visszafogottabb hangsúlyú oldalrizalitokat, az aprócska *cour d'honneur* (a kerti homlokzaton!) és az előírással reprezentatív térkapcsolási rendszert, amelyben a látogató az előcsarnokon és díszes lépcsőházon keresztül jut az emeleti díszterem két oldalára szerveződő, az épület két szélé felé egyre csökkenő alapterületű helyiségekből álló terem-





1. Noszvaj, az ún. de la Motte kastély. A lépcsőház emeleti előtere (Országos Múemléki Felügyelőség, Fotóarchívum.)

sorba. A festett szobabelsők ugyanakkor a korszak legkedveltebb témáit vonultatják föl az előcsarnok — bár szatirikus felhangú — istenábrázolásaitól a „római szobán” át a „kínai kabinetig” és természetesen a *sala terrendig*, amely Noszvajon sem maradhatott el, még akkor sem, ha helyszűke miatt a földszinti előcsarnok dekorációjául szolgál.

Tipikusnak mondható az egyes helyiségek alaprajzilag elfoglalt helye is, különösen ami a kötelezően a díszterem mellé rendelt, pannókkal díszített fogadószobát és a teremsor legszélén helyet kapó „madaras szobát” illeti.[7]

Hogy az egyes helyiségtípusok Noszvajon megismert tematikája s alaprajzilag kialakult helye mennyire általánossá vált a század utolsó harmadában — s hogy a kastély dekorációjának megválasztásakor úgy tűnik, valóban a jellemzőre törekedtek — azt jól példázza két soproni lakás (Fő tér 6, Új u. 18) megmaradt szobabelső együttese ugyancsak az 1770-es évekből.[8] Mindkét esetben három-három helyiségre redukált alaprajzról van szó. Az architektonikus díszű középső szoba (10. kép) — a díszterem megfelelője — két oldalán nyíló helyiség egyike pannóval (11. kép), másika textillel díszített szobát (12. kép) imitál. Az Új u. 18. pannós szobájában szintén megjelennek a „római portrék”, úgy mint Noszvajon is látható volt, s a textil szobát itt is „madaras szoba” helyettesíti (13. kép).

Az eddigi festett szobabelsők ismertetésével elsősorban a műfaj tértípus-teremtő funkcióját szerettük volna illusztrálni. Ha kronológiailag tekintjük át az emlékanyagot, megállapítható, hogy ez a 18. század első feléből teljesen hiányzik. Hogy nem is létezett, azt nem állíthatjuk, mert a korszak legjelentősebb épületeiről meg-

emlékező források említenek festett falakat, ezek a hivatkozások azonban ma már nehezen azonosíthatók. Források alapján általános következtetéseket levonni azért sem szerencsés, mert ezek általában a kirívót, szokatlant jegyezték föl. A század közepe táján valamelyest megszaporodó emlékek között már van néhány, szobák kifestésére utaló adat, ugrásszerű növekedés azonban csak az 1760-as évektől figyelhető meg s a rokokó térhódításával hozható kapcsolatba. Ebből az időből származó szobabelsőket eddig — mint említettük — elsősorban kastélyokban tartott számon a szakirodalom. Egyidejű városi — ámbár nem polgári — megjelenését a közel-múltban föltárt és helyreállított győri Zichy-palota példázza[9].

Az itt rekonstruált négy szobabelső az I. alaprajzú palotaszárny emeletén 1745-ben kialakított teremsor részét képezte. A rendszer magját a lépcsőházi előtérből nyíló, négy ablakkal megvilágított díszterem jelentette. Ettől északra és délre három-három, a teremsor széle felé csökkenő alapterületű szoba kapott helyet. A hét helyiség közül csak hat alkotta a reprezentatív szobasor részét, ezeket középtengelyben nyíló, kétszárnyú ajtók kötötték össze egymással. A hetedik, díszteremtől délre eső szélső szobát ezzel szemben csak a déli helyiségek előtt végigfutó folyosóról lehetett megközelíteni.

A hat egymásba nyíló szoba mindegyikében több réteg 18. századi festés került napvilágra. Közülük az 1745-ös építkezéshez valószínűleg csak a díszterem kifestése köthető közvetlenül, ez azonban ma már nem látható.[10] Vele egyidőben a csatlakozó terek egy részét feltehetőleg szintén kifestették — erre mutat legalábbis az egyik teremben fennmaradt, textiltapétát utánzó festéstöredék. Az öt szoba végleges dekorációjára azon-





2. A noszvaji kastély díszterme



3. Noszvaj, pannós szoba (OMF archívum)



4. Noszvaj, „madaras szoba”





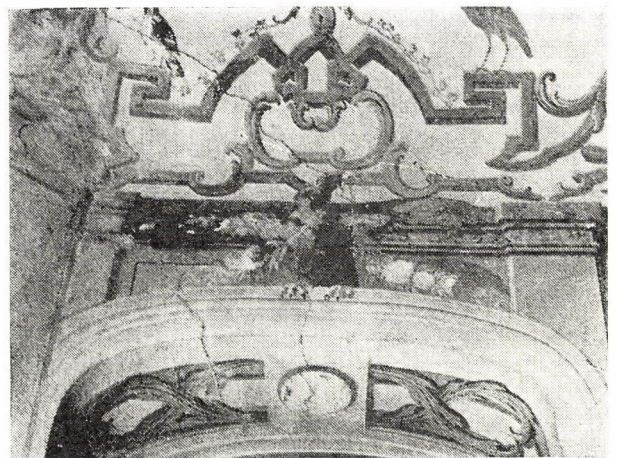
5. Sopron, Gambrinus-ház, „madaras szoba”



7. Sopron, Új utca 18., „madaras szoba”



6. 18. századi kínai papír-tapéta (Reprodukció)



8. Noszvaj, részlet a „madaras szoba” párkányáról



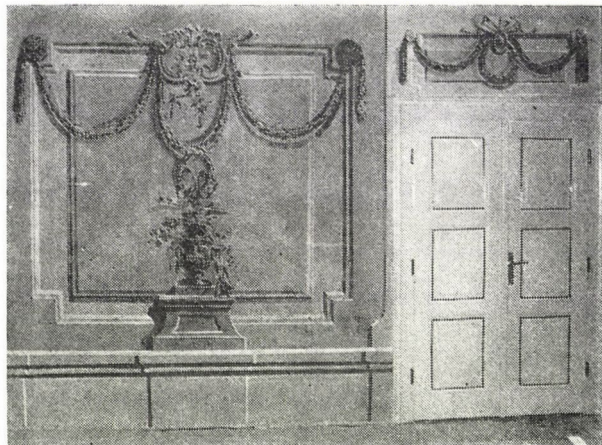


9. 1780 körüli papír-tapéta. Kassel, tapétamúzeum (Reprodukció)

ban csak egy későbbi időpontban került sor. Ennek a sorozatnak része a szobában forgó négy szobabelső.[11] Hogy egyidőben, egységes koncepció részeként készültek, azt a stílus- és kéz-azonosság túl formai jegyek, így a minden szobában megtalálható, faburkolatot imitáló lábazat is igazolja, amely az egykor barnára festett ajtók színéhez igazodott[12]. Az új együttes valószínűleg együtt élt a díszterem korábbi kifestésével, ott ugyanis ezeknek megfelelő réteg nem került elő.

A díszteremtől délre nyíló első szoba (14. kép) dekorációjának jellegét szertelenül burjánzó kagylódísz-ornamentika határozza meg. Az ajtó- és ablaknyílások kijelölte falszakaszok sárga falsíkja előtt egy-egy nagy méretű kőváza emelkedik. A falszakaszok keretelése már csak jelzésszerű: a függőlegesen megindított keretek eltérő magasságban volutába csavarodva elfogynak, oldott rocaille-díszben folytatódva határolják körül lazán a falszakaszokat vagy éppen teljesen irányt váltanak, mint például az ajtószárak melletti mezők kerete, amely szemöldök magasságban az ajtó fölé kanyarodva *supraport*-keretté válik. A dekoráció egykor valószínűleg a mennyezetre is mintegy „ráfolyt”. Az egész laza keretrendszer applikációként hat a sárga falsíkon. Mindez rendkívül levegős, friss, széljárta benyomást kelt s ezt a hatást fokozzák a felső rocaille keretről lazán a falsíkra úsztatott virágszálak is.

A teremsort délen határoló szomszédos szoba (15. kép) dekorációja jellegében rokon, de hangvételében jóval összeszedettebb. A falakat itt mélyített faltükrök tagolják s e tükrök előtt jelennek meg a rokokó keretbe feszített márványtáblák a szabályosan elrendezett virágfüzérekkel. A márvány erezetének hajszálvékony rajza, a plasztikus árnyékolás, a rendkívül könnyeden megfes-



10. Sopron, Fő tér 6. Középső szoba (OMF archívum)

tett virágfüzérek a festő kiváló technikai felkészültségre vallanak.

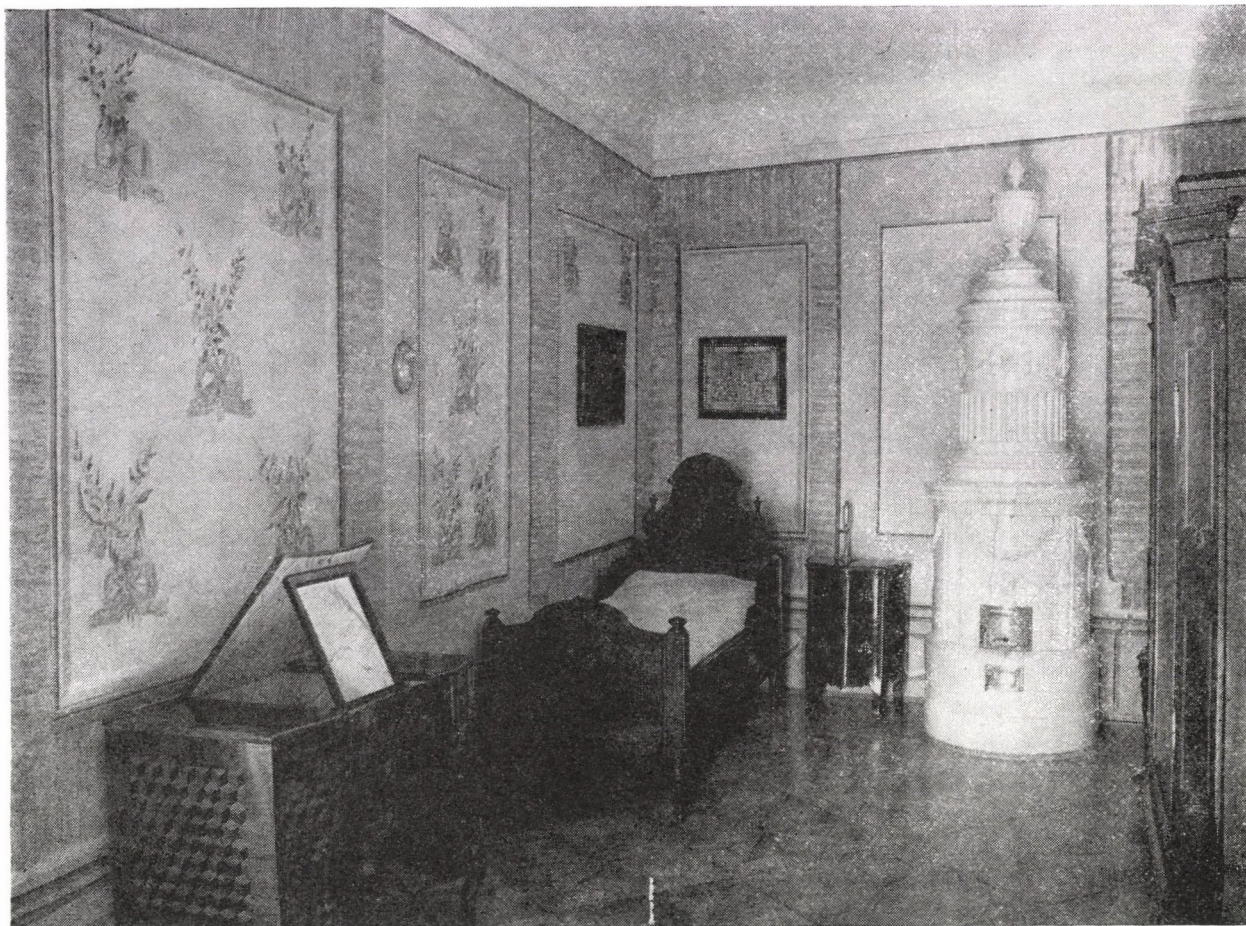
A díszteremhez északon csatlakozó két festett helyiség falain rokokó keretelésben figurális jeleneteket láthatunk. Mindkét szoba dekorációja annak a 18. században elterjedt faldísznek illuzorikus megjelenítése, amelyet német szakszóval *Wandbespannung*nak nevezünk és bőrre, vászonra, papírra festett jelenetekkel díszített falburkolatot, sőt inkább falbevonatot takar, amelyet lécekkel erősítettek a falfelületre s amelyek reprezentatív fogadóterek díszítésére szolgáltak.

A *Wandbespannung*nak két típusa ismert. Az egyik a rendelkezésre álló falfelületet tekinti kiindulópontnak s a figurális ábrázolást ebbe „szabja” bele; a másik inkább hasonlít egy óriási méretű táblaképre: a jelenet



11. Sopron, Fő tér 6. Pannós szoba





12. Sopron, Fő tér 6. Tapétás szoba

itt lehetőség szerint az egész falfelületre kiterjed és csak egy egészen egyszerű keretet kap, sőt esetenként még ez is elmarad. A palota két jelenetes szobája egyiket is, másikat is példázza.

Az utóbbi, táblakép-változatot látjuk megfestve a díszteremből nyíló sarokszoba falain (16. kép). A nyílások közötti falfelületet hat, egyszerű keretbe foglalt nagyméretű jelenet díszíti. Eredetileg az együtteshez valószínűleg további kettő kapcsolódott a helyiséget a díszteremtől elválasztó, utóbb elbontott falon. A hat jelenet a társasági élet egy-egy epizódját mutatja be. Közülük kettő zárt térben — palota belsőben — játszódik, a többinek közös motívuma a teret lehatároló óriáskulissza, melyek mögött a távolban park látható. [13] A jelenetek közül eddig kettő metszetelőképét sikerült meghatározni. A szoba nyugati falának két ábrázolásához a festő Johann Esaias Nilson augsburgi rézmetsző egy 1762-ben megjelent négy darabból álló sorozatának két lapját használta föl. [14] A „Das Brettspiel” (19. kép) esetében a metszetnek (18. kép) csak néhány motívumát, a „Das Kartenspiel”-nek pedig teljes kompozícióját. Feltehetőleg ennek a körülménynek tulajdonítható, hogy ez a jelenet kompozíció tekintetében sokkal sikerültebb, telve van lendülettel és feszültséggel.

A kompozíció egyébként az egész intériour leggyengébb pontja. A monumentális méretekre nagyított metszetek nem válnak festménnyé, színezett metszetek maradnak és némileg sután hatnak a méltóság teljes egyszerűséggel kialakított keretekben. A visszás hatást fokozza, hogy ezek a rokokó témák a *vignette* műfajba jobban illő kulisszák előtt inkább kíváncsnak burjánzó ornamentika közé, mint táblakép sujet-nek. Valószínűleg arról van itt szó, hogy a festő a táblakép kompozíciójában

járatlan volt és ezért nem mert önálló, társasági szórakozásokat ábrázoló jeleneteket kreálni. Így a metszetelőképekre volt utalva, amelyeket egyébként részleteiben bravúrosan vitt a falra. Akár alakokról, akár növényzetről van szó, az ábrázolást ugyanaz a technikai tökély jellemzi, amire a két déli szoba esetében már utaltunk (17. kép). Az elmondottak arra vallanak, hogy a jeleneteken éppúgy dekorátor festő dolgozott, mint az ornamentális részleteken.

A következő helyiség (20. kép) dekorációja a „sárga szoba” díszítésmódjához áll közel: itt is lazán hullámozik az ornamentika és szembeütő az igény a falfelületek föllazítására. A festett pannók keltette hatás illuzionisztikus felidézése ennek persze gátat szab, a jelenet itt nem oldódhat föl az ornamentikában, a „Bespannungot” ki kell feszíteni. A rendkívül töredékesen megmaradt ábrázolásokon bibliai jelenetek láthatók. [15]

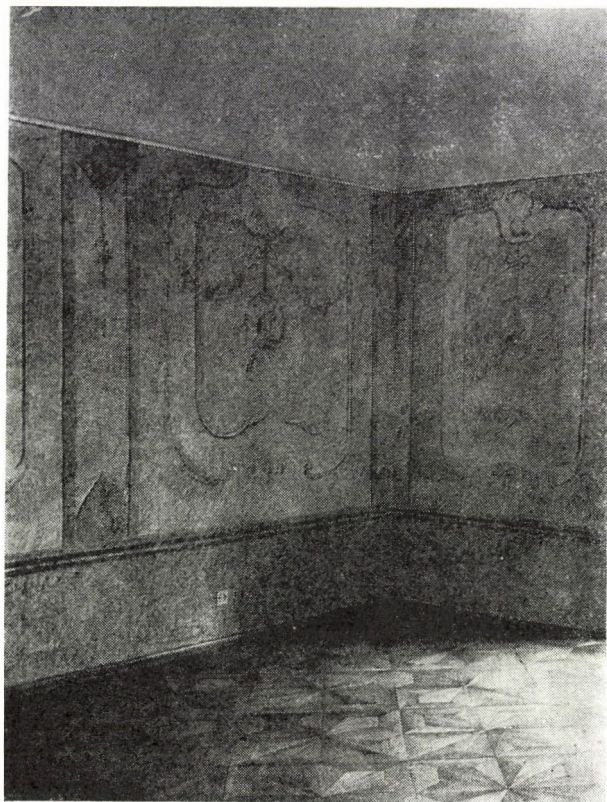
A négy győri szobabelső ma a műfaj egyik legjelentősebb emléke. Kvalitás tekintetében bizonyítva az élvonalba sorolható az egyes szobatípusok érzékletes megjelenítése révén éppúgy, mint a technikai tökélyvel megoldott részletek alapján. Ugyanakkor a felhasználott metszetelőképek kibocsátási idejének ismeretében legalább *post quem* datálható (ennél a műfajnál már ez is nagy szó). A gazdag és változatos szobatípusokat felvonultató együttes ugyanakkor jó adalék a Zichy-palota 18. századi alaprajzának funkcionális értelmezéséhez.

Ennek főbb jellegzetességei persze építészeti megmondásokkal is leszűrhetők voltak. Így mérete és alaprajzilag elfoglalt helye alapján nyilvánvaló volt a díszterem funkciója éppúgy, mint az, hogy a szobasorhoz kapcsolódó, de ezzel nem közlekedő utolsó déli szobát feltehetőleg a személyzet lakta. Analógiák alapján való-

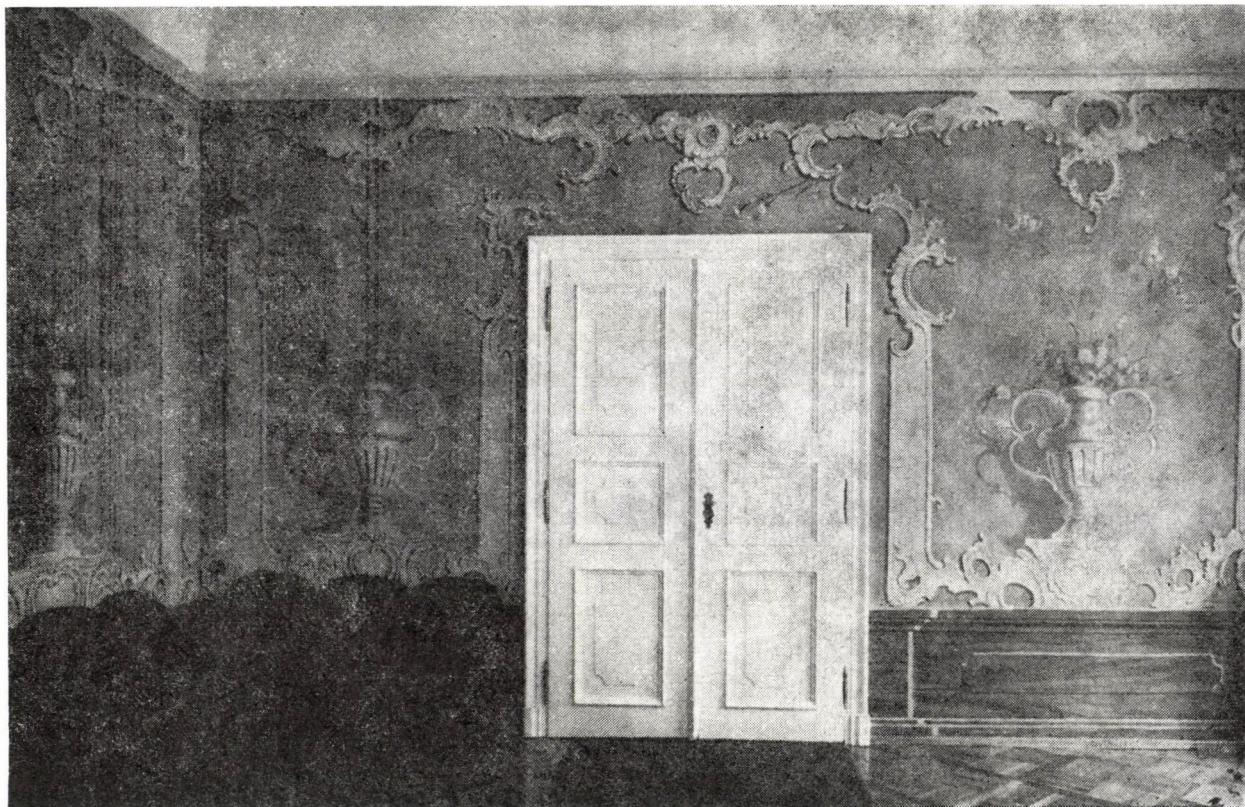


színű volt az is, hogy a szobasor ellenkező végén elhelyezkedő, alkóvvval bővített szoba magánlakosztály. A szobabelsők ismeretében ezek a feltételezések egyrészt igazolódnak, másrészt a kép árnyaltabbá válik. A dekoráció jellege alapján a márvány pannós szoba a feltételezhető női háló, amiből rögtön következik, hogy a mellette levő személyzeti helyiség a női cselédek szobája, a 18. századi inventáriumokból „Fraunzimmer” néven ismert helyiség lehetett. Következik továbbá, hogy a szobasor túlsó végének „magán részlege” a ház urának lakhelye kellett hogy legyen s így az alkóvos helyiség valószínűleg dolgozó—hálószoba volt. A grófi lakosztály és a díszterem közötti két, képes pannókkal díszített szoba csak reprezentatív fogadóter lehetett. Kérdéses, hogy a „sárga szoba” rendeltetését tekintve a díszteremhez, vagy a női lakosztályhoz tartozik-e. A váza-motívum alapján (ami a későbbiekben a dísztermek rendkívül elterjedt, majdnem kizárólagos dekorációjává vált) mi az előbbi megfontolásra hajlunk s megkockáztatjuk, hogy ez a nagyon levegős, áttört ornamentika stilizált kert-architektúrára utal s hogy itt esetleg egy díszterem-kerti terem kapcsolataról van szó.

A Zichy-palota szobabelsőinek stílusa éppúgy a bajor rokokó irányába mutat, mint a korszak ismert kastélybelsői. A választott metszetelőképek alapján ez biztosan állítható, de ezt mutatja az ornamentika vizsgálata is. A „bibliai szoba” és a „sárga szoba” folyondárként szerteágazó, falhatárokat elmosó díszítményei François Cuvillies mintalapjaira emlékeztetnek, akinek oeuvre-jében egyébként megtalálható a márvány pannós és a társasági jelenetes szobák higgadtabb faltagolási rendszere is. Az aszimmetrikus képkeretelés Franz Xaver Habermann mintalapjain tűnik fel (21. kép), a bibliai jelenetek keretének helyenként egzotikus fává vastagodó darabja, vagy a „sárga szoba” jellegzetes, féloldalra lebbenő virágfüzérei pedig Johann Michael Hoppenhaupt és Gottfried Craaz (22. kép) dekorációit idézik. Az északkelet magyarországi kastélyok rokokó szobabelsői kapcsán először Garas Klára vetette föl az augsburgi rokokó művészet



13. Sopron, Új utca 18. „Madaras szoba”



14. Győr, Zichy-palota. „Sárga szoba”



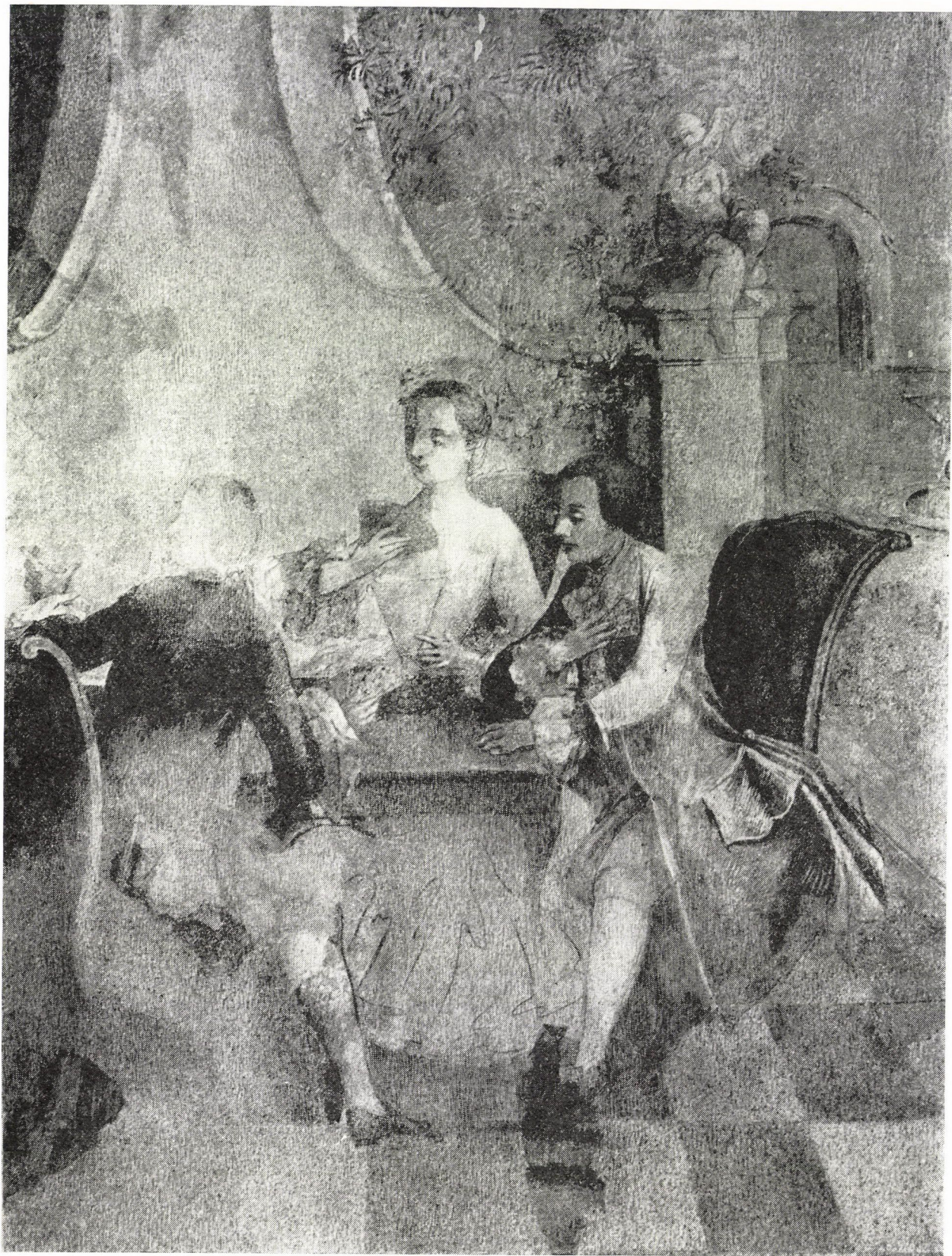


15. Győr, Zichy-palota. Márvány pannós szoba



16. Győr, Zichy-palota, sarokszoba





17. Győr, Zichy-palota: „Kártyajáték” — részlet





18. Johann Esaias Nilson: Das Brettspiel (Rézmetszet)

jelentőségét a magyarországi emléktárgy vonatkozásában[16]. Jávor Anna az ikonográfia tekintetében vitte tovább ezt a feltételezést[17]. Nyitott kérdés maradt azonban a stílus Magyarországra vezető útjának mikéntje. A Zichy-palota faldekorációinak kapcsán ehhez a kérdéskörhöz is kínálkozik egy adalék, amely arra utal, hogy esetenként bátran számolhatunk egészen direkt hatásokkal is. 1760-ban Óbuda birtokosa, az akkor már özvegy Zichy Miklósné, férje Bebó Károly által tervezett síremlékéről — kiküldött rajz alapján — éppen Johann Esaias Nilsonnál rendel metszetet. Ez pedig ugyancsak élő, legalábbis a Zichyek körében élő, augsburgi kapcsolatokra utal[18].

A péceli Ráday-kastély ugyancsak korán, 1766-ra elkészült kifestése[19] már azt példázza, hogy az augsburgi-bajor rokokó hatását tükröző emlékekkel egyidőben jelen van egy másik irányt követő dekorációs stílus is (23 kép). A megrendelő, Ráday Gedeon a 18. század irodalmi mecénása, maga is gyakorló irodalmár, aki különféle idegen versmértékek magyar nyelvi meghonosításával kísérletezett. Az ő fordításai láthatók a terem falát díszítő Ovidius jelenetek alatt. A dekoráció egész koncepciója meglehetősen sajátos: itt nem metszetelőképek után készült festményeket látunk, hanem maguk a metszetek festett másai kerülnek a falra, a teremnek valami óriási Kupferstichkabinet jellegét kölcsönözve. A művészeteket megsemmélyesítő szoboralakok sem plasztikus szoborként, hanem szintén metszetként láthatók. A képkeretekről alácsüngő virágfüzerek jellege, a kályhafülke ornamentikája a 60-as évekre vallanak, de az egész terem nyugodt, száraz faltagolása és az ábrázolásban az illúziókeltés teljes hiánya a francia dekorációs művészet akadémiai

irányára mutat. Ez a stílusjelenség, ami bizonyosan a megrendelő személyes preferenciáját tükrözi az 1760-as években még ritkaságszámba megy.

A mintegy 15 évvel később, 1780 körül készült szirákai díszterem (24. kép) franciás ornamentikája azonban a maga idejében már tipikusnak mondható[20]. A gazdag látszatarchitektúra adta keretben a pilaszterek közeit egy-egy ovidiusi átváltozás díszíti. Az ábrázolások itt a grisaille technika ellenére képek hatnak, nem úgy, mint Pécelen, keretet és képet ugyanis — a *Wandbespannung*-okról ismert módon — összekapcsolja és a dekoráció szerves részévé teszi a virágornamentika. Az ábrázolások Johann Wilhelm Baur 1641-ben, Bécsben megjelent, 151 Ovidius illusztrációt tartalmazó metszetsorozata nyomán készültek. A munka népszerűségét mutatja, hogy még a 18. században is kiadták, a képekhez német nyelvű tartalmi kivonatot mellékelve, a „festők, rézmetszők, aranyművesek és szobrászok munkájának megkönnyítésére”[21]. A Szirákon dolgozó festő talán ezt a kiadást használta. A metszetek kompozícióján csak ott változtatott, ahol azt a falfelület formája szükségessé tette. Ez különösen a terem két végén, az ablakok mellett kívánt jelentős beavatkozást. A Venust és Adonist ábrázoló képen ez viszonylag egyszerű feladat volt, mert a metszeten volt elhagyható részlet. Szemközt, Cyparissus átváltozásánál azonban a figurákat kellett átrendezni (25., 26. kép), aminek eredményeképpen az előképnél összefogottabb, értelmesebb kompozíciós megoldás született. Ez a festő felkészültségét dicséri éppúgy, mint a metszeten kissé sután megfogalmazott Apollo (28. kép) sokkal szerencsésebb festői megjelenítése (27. kép) vagy a Battus-jelenet háttérében a kidolgozott részletek és a



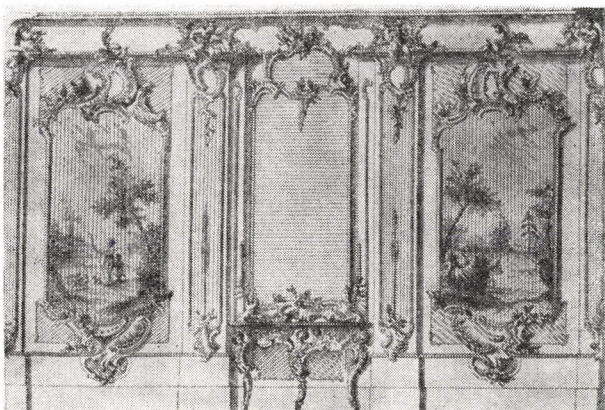


19. Győr, Zichy-palota, sarokszoba: „Das Brettspiel”

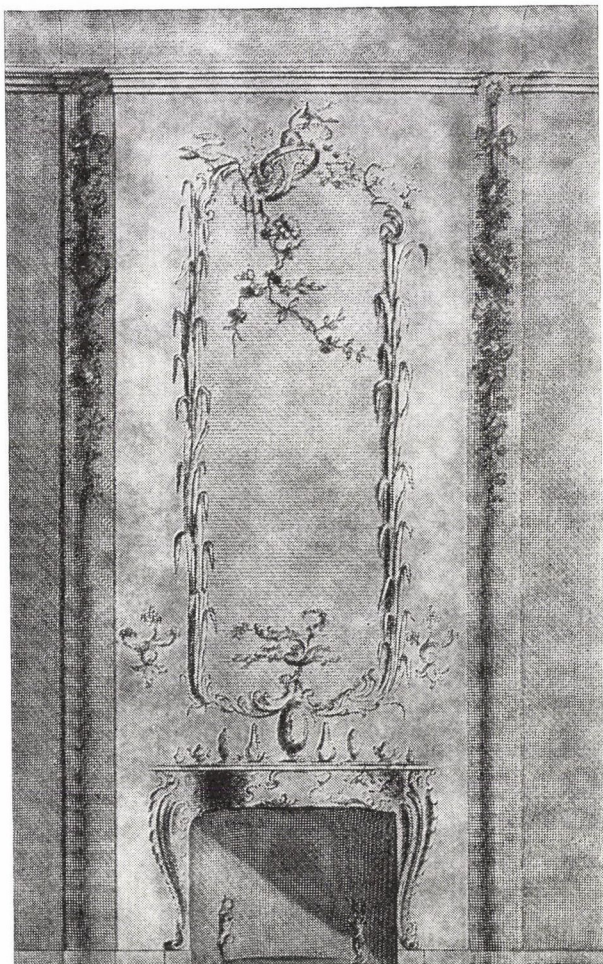




20. Győr, Zichy-palota. „Bibliai szoba”

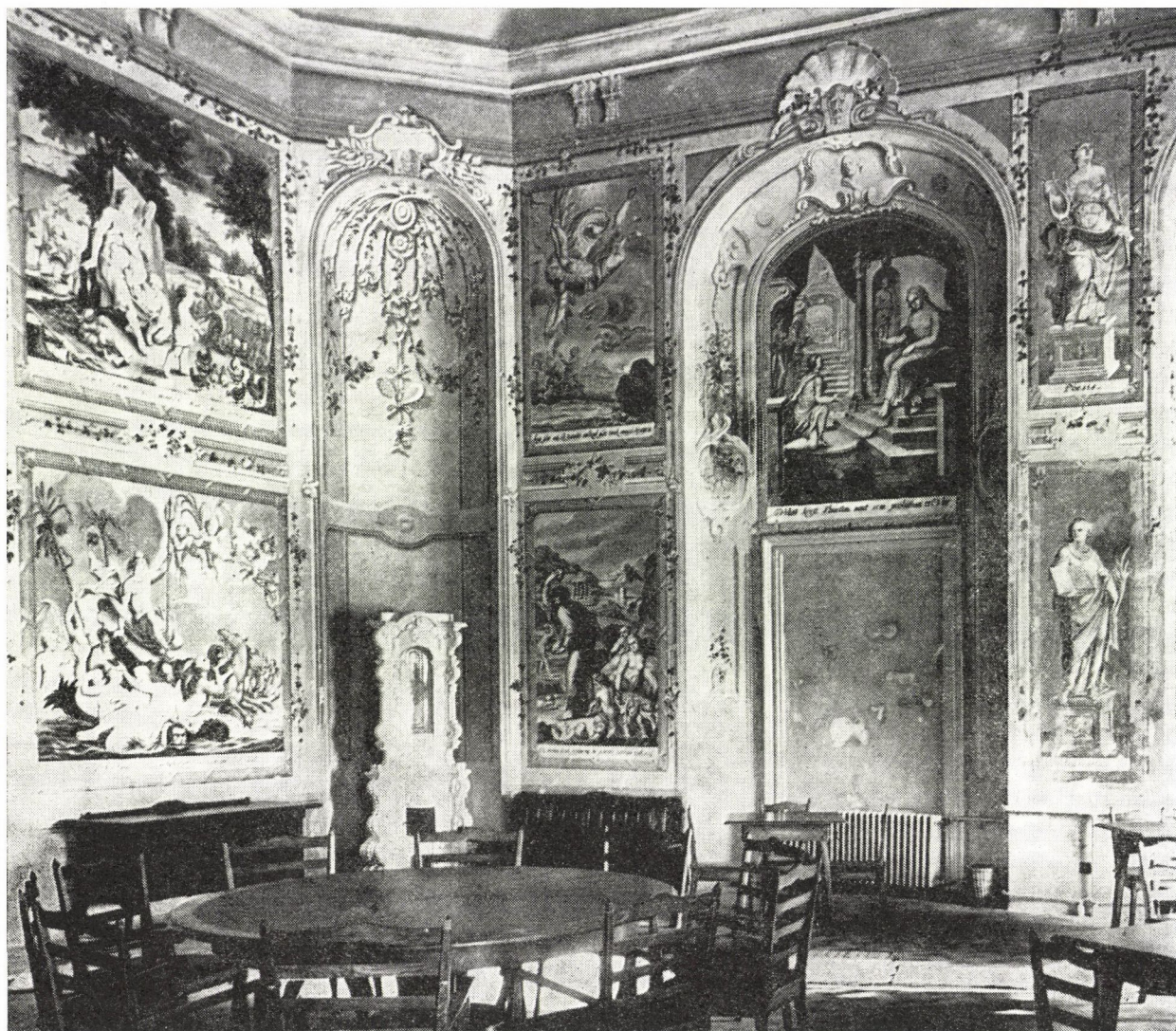


21. Franz Xaver Habermann faldekoráció terve  
(Reprodukción)



22. Gottfried Craaz faldekorációja (Reprodukción)



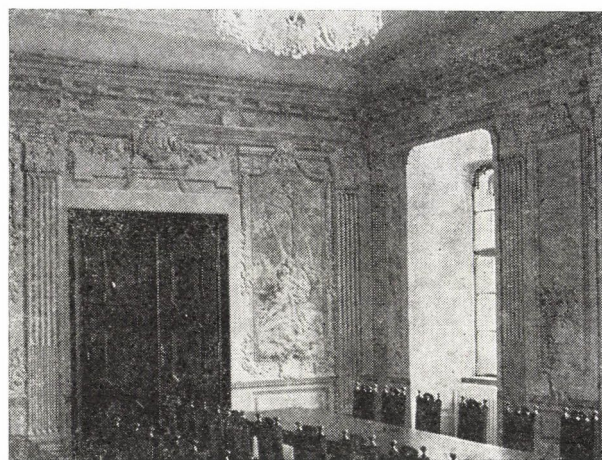


23. A péceli kastély díszterme (OMF archívum)

Progne és Philomena történet legdrámaibb epizódjának az ovidiusi szöveg feszültségét maradéktalanul visszaadó lendülete.

A sziráki díszterem ornamentumai már egyértelműen a francia klasszicizmus kelléktárából származnak. Az új irányzat terjedésével bekövetkező stílusváltás elég élesen jelentkezik 1775 táján és a kastélyok és városi épületek dekorációjában egyidejűleg figyelhető meg. Előbbire a sziráki Ovidius-szoba mellett példa lehet a noszvaji díszterem kifestése is, amely Jean François de Neufforge (29. kép) faldekorációival mutat szoros kapcsolatot. Utóbbira pedig a soproni, ún. Gambrinus-ház, festett szobasora kínál példát[22].

A korábban már említett kínai „madaras-szobán” kívül két ornamentális és két tájképekkel díszített helyiség volt a házban. A két tájképszoba két különböző tendencia képviselője és együttes megjelenésük érdekes manifesztuma az 1770-es évek végén még együtt élő rokokó és klasszicizáló tendenciáknak. Az egyik szoba (30. kép) körpanoráma gyanánt végigfutó, szigeteket és végtelen vizeket ábrázoló egzotikus tája az előtér jellegzetesen felnagyított staffage motívumaival a kínai



24. A sziráki kastély díszterme





25. A szirákai kastély díszterme: Cyparissus átváltozása

tájkép-tapétákra utal (31. kép). A táj maga nem chinói jellegű, mint ahogy az ábrázolt építészeti motívumok sem azok. Megtaláljuk azonban a jeleneteken a kínai madaras-tapéták állatalakjait és bizonyára nem véletlen



26. Johann Wilhelm Baur: Cyparissus átváltozása (Rézmetszet)

az sem, hogy a helyiség supraportáit karikákon ülő madarak díszítik. Az a tény, hogy a két különféle kínai tapétáról önállóan motívum a század vége felé egyazon térdekoráció részeként összetalálkozik azt mutatja, hogy a forrás ekkor még nem merült feledésbe s a kortárs szemlélő számára ez a szoba a kínai szobát jelentette. Mint ilyen, a 18. századi hagyományokhoz kötődik. A másik falképszoba (32. kép) dekorációja ezzel szemben a francia igazodású új divat szellemében készült. A magas, karcos arányok, a keskenyebb és szélesebb táblák váltakozó ritmusa, a keskeny léckeretbe foglalt festett jelenetek az ifjabbik Boucher faldekorációinak stílusát idézik (33. kép).

Ez a kifestés egyértelműen *Wandbespannung*gal díszített faburkolatú szobabelsőt jelenít meg. A kor viszonylag szép számban előkerült táblás rendszerű szobafestése között éppúgy megtaláljuk azonban továbbra is a kőre, pannóra, tapétára (34. kép) utaló dekorációt is, mint a húsz évvel korábbi emlékekanyagban. Közös jellemzőjük a minél nagyobbra fesztett homogén falmező, amit bordúrként fut körbe a dekoráció[23].

A Gambrinus-ház második tájképszobájának figurális részletei külön figyelmet érdemelnek. Míg ugyanis a korábbi példák esetében — a Zichy-palotától a Gambrinus-ház kínai szobáig — a figuráknak csak dekoratív vagy





27. A szirákai kastély díszterme: Apolló

staffage szerepe volt itt a jelenetenként ismételt föl-bukkanó férfialak arra utal, hogy az ábrázolásoknak mondandójuk van. A ciklus tartalma egyelőre nem tisztázott. Feltehetően irodalmi illusztrációról van szó, de a szimbolikus tartalom sincs kizárva és elképzelhető, hogy a jelentkező preromantika kedvelt „vándor” motivuma irányában kell keresni az ábrázolás kulcsát. A tartalomtól függetlenül is a preromantika megjelenését jelzi azonban ember és táj viszonya — a gigantikus környezetben megjelenő kicsiny alakok — és a természeti részletek hangsúlyozása (35. kép). Nyilván nem véletlen, hogy az analóg Boucher-dekorációterven hasonló hangulatú tájképeket látunk.

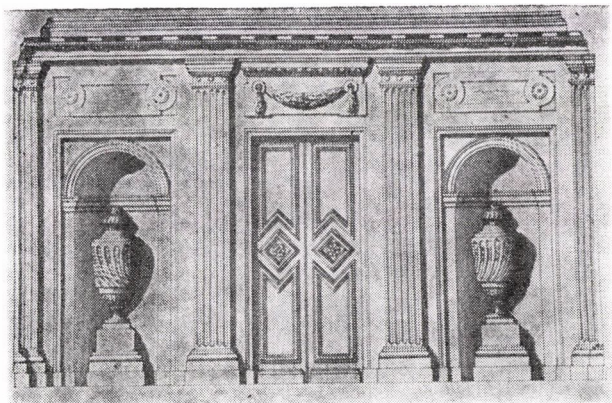
Az együttes mindenestre arra utal, hogy az 1770-es évek második felétől a jellemző ornamentika megváltozásával egyidőben lehet irodalmi ihletésű, személyes mondandót közvetítő ábrázolásokkal számolni. Ez a soproni Új u. 18. számú — az egyes szobátípusok alaprajzi helyzetével kapcsolatban már említett — lakóház egyik szobabelső esetében bebizonyosodott. Itt a középső helyiség Thélemakhos-ciklusáról (36. kép) a kutatás kimutatta, hogy a témaválasztás és annak megfogalmazása a megrendelő szerelemről alkotott felfogását tükrözi és hirdeti.[24] Az ábrázolt tematika jelentőségének növekedésével párhuzamosan megfigyelhető, hogy a műfaj eredeti — helyiség-típus teremtő — funkciója fokozatosan háttérbe szorul, a karakterek összemosódnak és a kifestések egyre inkább egyszerűen faldekorációvá válnak.

Tulajdonképpen ebbe az irányba mutat már a soproni ún. Storno-ház[25] egyik szobája is (37. kép), amelyik ugyan még szabályos, festett pannóval díszített interieur idéz, de a dekoráció arányai jellegzetesen megváltoztak: elsősorban megnövekedett a minden díszítés nélküli falsík és kisebbek lettek az ábrázolások. Ezáltal a jelenetek inkább falra akasztott táblakép hatását keltik és így a dekoratív funkció irányába mutatnak. A supra-porta és a nagy jelenetek eltérő keretelése azt mutatja,



28. Johann Wilhelm Baur: Apolló (Rézmetszet)





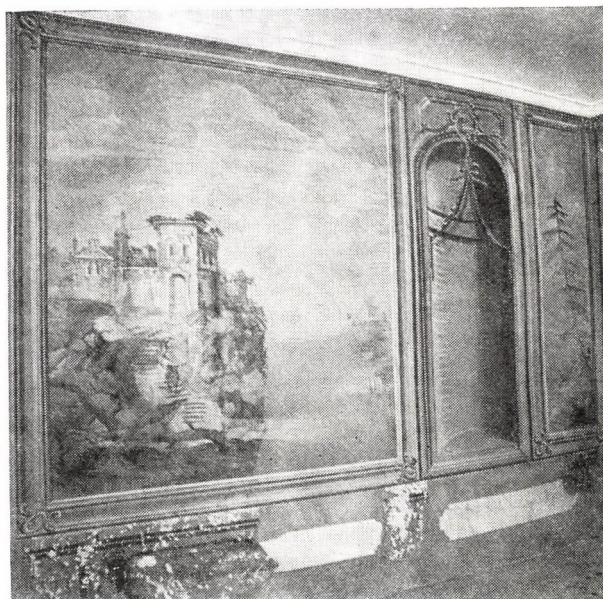
29. Jean François de Neufforge faldekorációja (Reprodukción)



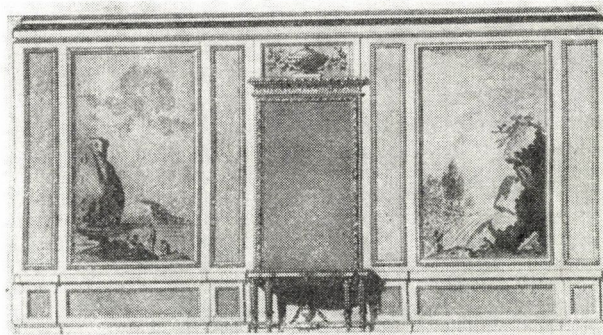
31. 18. századi kínai tájkép-tapéta (Reprodukción)



30. Sopron, Gambrinus-ház. Kínai tájkép-szoba



32. Sopron, Gambrinus-ház. „Romantikus” tájkép-szoba

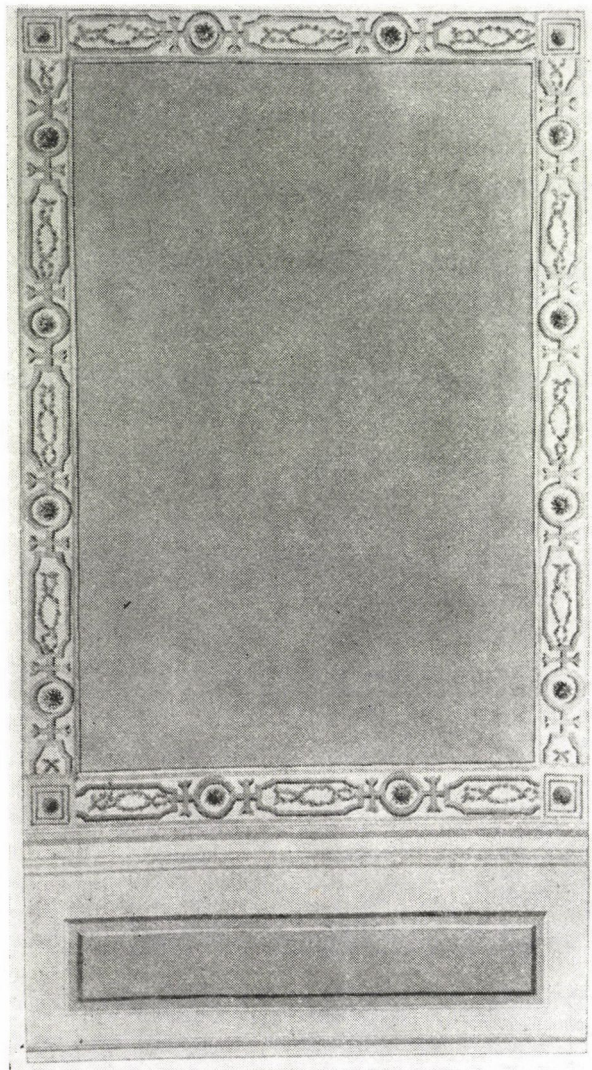


33. François Boucher faldekorációja (Reprodukción)



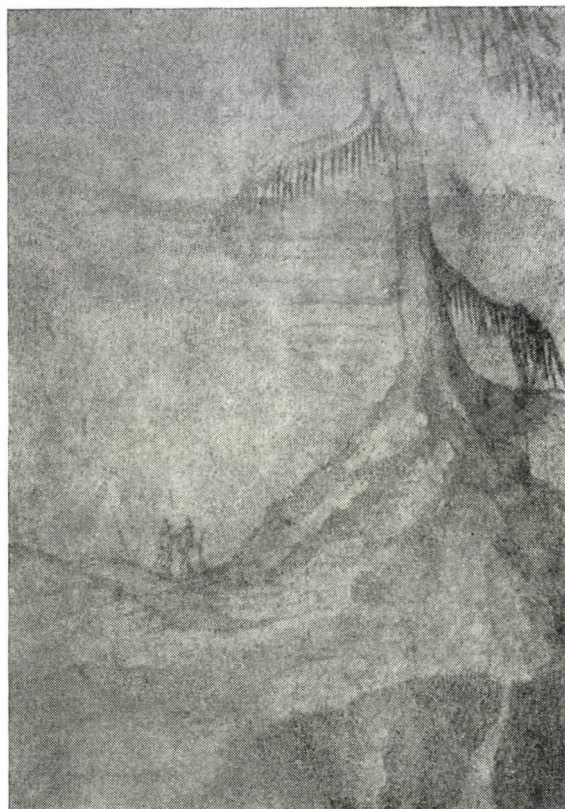
hogy tudatos eljárásról van szó. Érdekes megfigyelni egyébként, hogy bár az ornamentika tiszta rokokó formakincséből építkezik, a dekoráció egészében a részletformáktól idegen, nyugodt, kiegyensúlyozott ritmus érvényesül, ami éppúgy a századvég új tendenciáinak itt is érezhető hatására utal, mint a rokokó keretbe foglalt, de már a német szentimentalizmus hangvételét idéző jelek.

Ahogy a figurális ábrázolások tartalma jelentőséget kap, értékelésük is megváltozik: az elegáns, de valójában



34. Győr, Zichy-palota: a 18. századi faldekoráció akvarell másolata (OMF Tervtár)

mégiscsak másodrendbeli fogadóterekből, a pannós szobákból átkerülnek az alaprajzi rendszer központi terébe, a díszterembe vagy középső szobába. Ez történik — az eddigi példánál maradva — Szirákon és a soproni Új utca 18-ban. Mindkét példa azt is illusztrálja, hogy ezeknek a helyiségeknek korábbi, architektonikus jellege változatlanul megmaradt. Sőt, a korábbi értelmezés szinte kizárólagos dekorációja — a vázadísz — sem tűnik el teljesen, de a keskeny falmezőkbe, supraportokba szorulva helyet ad — a belső téralakítás hagyományos értelmezése szerint egyébként nem ideillő — figurális ábrázolásoknak.



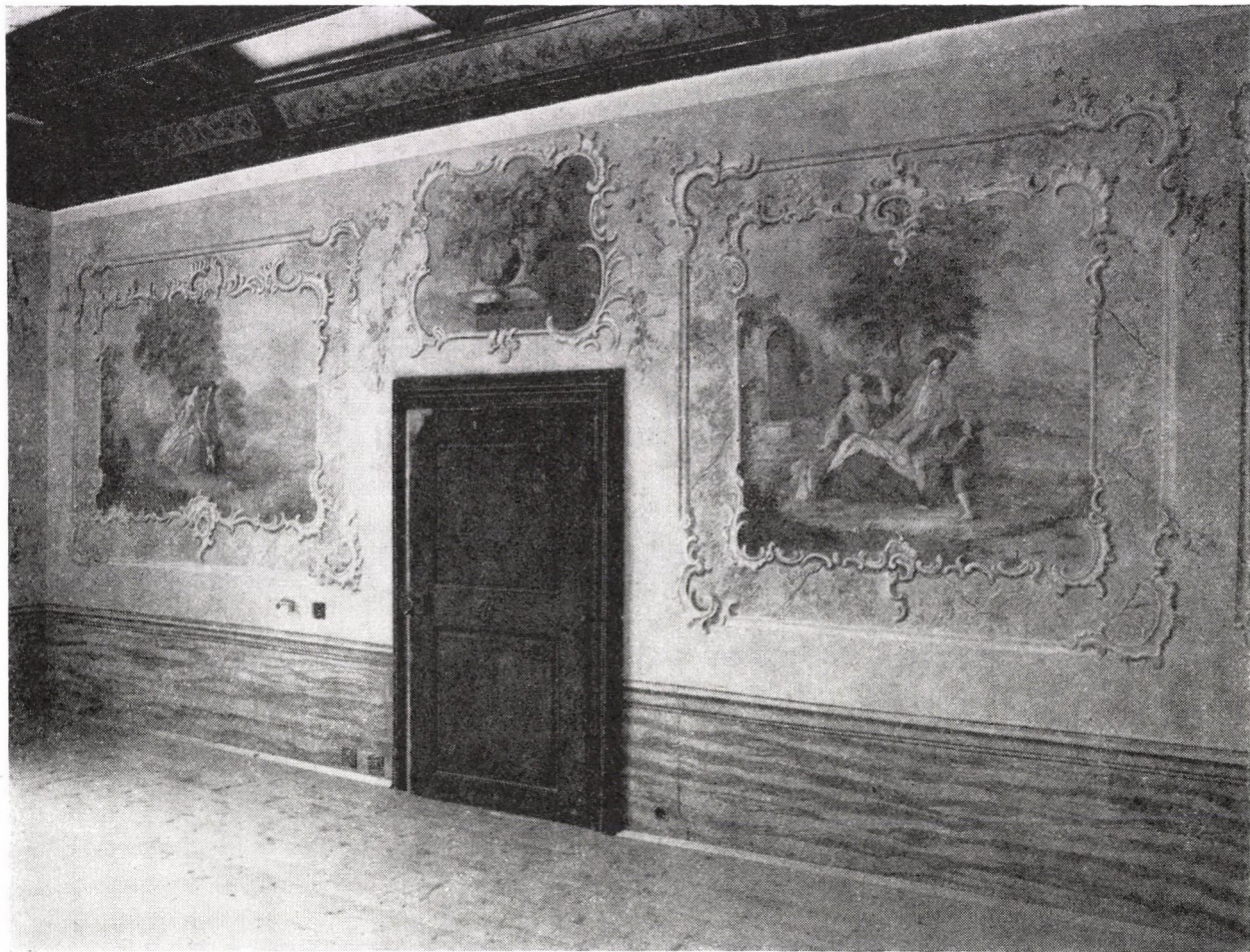
35. Sopron, Gambrinus-ház. A „romantikus” tájkép-szoba részlete

A személyes tartalmú tematikus ábrázolás jelentőségének növekedése, egyidejűleg a korábbi ornamentika csak motívumszerű, de funkciójától megfosztott továbbélése figyelhető meg Kölesd-Felsőhídvégs pusztán, az ún. Jeszenszky-kastély dísztermében,[26] ahol az ábrázolt jelenetek az egykori tulajdonos, Hiemer József életének egy eseményét örököltik meg: a hagyomány szerint II. Józsefet egy vadászbalesete alkalmával Hiemer segítette és ápolta. Ezt két nagyméretű, festett keretbe foglalt



36. Sopron, Új utca 18. — középső szoba





37. Sopron, Fő tér 8. — festett szobabelső

jelenet beszéli el, az ábrázolás személyes jellegéhez nem fér kétség. A dekorációt a dísztermek hagyományos kövázái egészítik ki, amik azonban itt már sem elhelyezését, sem megjelenítésüket tekintve semmiféle architektónikus jelleggel nem bírnak: a figurális ábrázolásokkal teljesen megegyező keretben, táblaképként díszítik a szabadon maradt falfelületeket.

Az elmondottakkal megpróbáltuk illusztrálni a 18. századi festett szobabelső műfajának legjellemzőbb stílusbeli és tematikai jegyeit az 1760-as évek fellendülést jelző időszakától egészen az 1790 körüli, már a műfaj lecsengését jelző, utolsó példákig. A válogatás nem jelezhet, hogy milyen nagy és — milyen változó színvonalú! — anyagról van szó, amelynek a magyarországi 18. századi művészetben elfoglalt helyét eddig pontosan nem jelölték ki. Ezt feltétlenül nehezíti, hogy több, a korszak művészettörténeti szempontból kiemelkedő emlékének — így pl. Pécel, Fertőd, Gödöllő — belső díszítéséről igen keveset tudunk, valamint az a szintén figyelemre méltó szempont, hogy az emléktárhelyek gyakran egyenetlennek tűnő megoszlásának sokszor egyszerűen az az oka, hogy ezek a szobafestések kellő figyelem híján gyorsan és nyomtalanul elpusztulnak. Mindenesetre egyelőre nem igazán tudjuk, hogy ez a műfaj egy-egy épületen belül milyen mértékben élt együtt más ipar- és képzőművészeti műfajokkal és azokhoz képest milyen megítélést élvezett. Csak sejthető, hogy a helyiségek festése másodvonalbeli dekorációnak számított. Erre utal mindenekelőtt Eszterháza, ahol a század utolsó harmadában, a kastély fénykorában nem festett, hanem valódi márványt, stukkót, pannót találunk. De ha ez túlzottan szélsőséges példának

tűnnék, említhetjük Edelényt is. Amikor itt az irodalomban sokat idézett hét szoba kifestését megrendelték, a lépcsőház és a díszterem korábbi stukkó-dekorációját megtartották. Ez azt mutatja, hogy a 30 évvel korábbi stukkódísz még mindig magasabb értéket képviselt, mint a legmodernebb motívumokat felvonultató kifestés. Ha azonban valóban ez volt a kor általános értékítélete, akkor ehhez képest feltűnően nagyoknak tűnik a csak festéssel díszített emlékeink száma, amelyek között olyan jelentős együttesek is vannak, mint a jelenleg feltárás alatt álló bajnai Sándor—Metternich kastély.

Nagyon keveset tudunk arról a mesterkörrel, amelyik ezeknek a műveknek a megfestését végezte. A fogódzót nyújtó szignált falkép ritka és becses kivétel, a stíluskritikai meghatározást a metszetelőképek elterjedt használata nehezíti. Ugyanakkor ismerünk egyelőre oeuvre nélkül álló mesterneveket, amik talán egykor a gyarapodó emléktárhely alapján azonosíthatók lesznek.

Datálás, attribúció és értékelés vonatkozásában egyaránt csak az vihet előbbre, ha minél több teljes dekoráció-együttest sikerül megismernünk. Az ehhez szükséges különös figyelmet a műfaj jelentősége — és ezt remélhetőleg sikerült érzékeltetnünk — megérdemli és megkívánja. Hiszen azon túlmenően, hogy ezek a festett szobabelsők a 18. századi magyarországi festészet szép számú csoportját alkotják a kor interieur művészetének, lakáskultúrájának, művelődéstörténetének is fontos, mind ez ideig kiaknázatlan és bizonyos tekintetben egyetlen forrásává válhatnak.

Somorjay Selysette



\*Az előadás a „Magyarországi barokk művészet és kultúra kérdései” címmel 1988. június 9–11 között Sárospatakon megtartott kollokviumon hangzott el.

1 Mái alapvető e tekintetben is: *Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest 1955. Gondolatait az észak-kelet-magyarországi világi falképek vonatkozásában továbbvitte és kimerítően földolgozta *Jávor Anna: Világi falképgyűjtemsek Észak-kelet Magyarországon*. In: *Művészet és Felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk.: *Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig*. Budapest 1978, 417–443. Elsősorban levéltári adatok közreadásával járult hozzá a témához a Heves megyei műemléki topográfia: *Magyarország műemléki Topográfiája VII., VIII., IX.* Szerk.: *Dercsényi Desső – Voit Pál*. Budapest 1969–1978.

2 *Garas i. m.*, 122

3 A kastély levéltári adatokból következtethetően 1775–1779 között épült báró négyesi Szepessy Sámuel megbízásából. 1783-ban diszes, de nem teljesen befejezett épület. Feltételezzük, hogy a befejezetlenség többek között a teremsor kifestésére is értendő és a díszteremtől délre eső szobák falfestése soha nem készült el. Az építéstörténetre: Heves megye műemlékei III. Noszvaj címszó. A falképek mesterére és a metszetelekekre *Garas i. m.*, 126 és Heves megye műemlékei I., 227–228

4 Sopron, Fő tér 3. ún. Gambrinus-ház. vö.: 22. jegyzet

5 Illusztrációja és meghatározása: *Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*. Hrsg.: *Heinrich Olligs. Klinghardt und Biermann*, Braunschweig 1970

6 *Köszeg, Rájnis u. 1. Művészettörténet. Mentényi Klára, Országos Műemléki Felügyelőség. Az adatot neki köszönöm.*

7 Ami a „kinai” szobák teremsorban elfoglalt helyét illeti, azt látjuk, hogy az írásos említések és a feltárt emlékek egyaránt azt mutatják, hogy amennyiben nem sala területet vagy kerti lakot festenek ki „indiai módra”, hanem a kínai kabinet a szobasor része volt, akkor Noszvajhoz hasonlóan annak szélén kapott helyet. Majorháza példál a kastély két szárnyának egy-egy bástyájában említenek chinoiserie módra festett szobákat a források (*Garas i. m.* 117.). Ugyanezt a határozottan szélre tolt elhelyezést példázza a Gambrinus-ház Új utcai szárnyának szobasora, ahol a „kinai” szoba nem a jelenetelt kifestett nagy térhez kapcsolódik, hanem egy egyszerűbb, tapéta-mintás szoba közbeiktatásával az emelet szélén nyert kialakítást. (vö.: 4. és 22. jegyzet). Szélső helyét megőrizve a „keleti téma” madaras variációja sokszor jelentkezik háromszobás egységek dekorációjában a tapéta-mintás falfestés helyébe lépve, a textildekorációs szoba funkcióját betöltve.

8 A Fő tér 6., ún. Fabricius-ház helyreállítási adatait közli Magyar Műemlékvédelem IX. Szerk.: *Horler Miklós. Építési Tájékoztatói Központ*, Budapest 1984, 509. Datálására ezen kívül: *Askercz Éva: Sopron Fabricius-ház I. Tájak – korok – múzeumok, kiskönyvtára* 23., Budapest 1980. Az Új u. 18-ra: *Mórotz László: Későbarokk falfestések feltárása az Új u. 18. sz. házban*. Soproni szemle XXIV. 1970, 83–92 és *Galavics Géza: Francia regény két 18. századi falképsorozaton*. In: *Művészet és Felvilágosodás. Művészettörténeti Tanulmányok* Szerk.: *Zádor Anna – Szabolcsi Hedvig*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978, 393–417.

9 Győr, Liszt Ferenc u. 20. A műemléki kutatás tanúsága szerint a palota a 17. század közepétől több fázisban épült ki. Mai formáját 1745-ben Zichy Imre és felesége Erdődy Teréz birtoklása alatt nyerte el. Művészettörténet: *Dávid Ferenc – Somorjay Selysette*

10 A díszterem oldalfalainak festése rekonstruálhatatlan állapotban maradt meg. Az erősen elhalványodott festésnyomokból kisméretű zsánerképekre lehetett következtetni. A mennyezeten nyitott égbolt előtt játszódnak, mitológiai jeleneteket ábrázoltak.

11 Az öt helyiség közül egyet, a keleti szobát nem lehetett helyreállítani. A ma kettéosztott tér a 18. század közepén alkotóval bővített szoba volt, amelynek az utcára néző részén a 18. századi falfestés gyakorlatilag nyomtalanul elpusztult. Az akóv kifestése megmaradt, zöld keretelű vörös márványozás díszítette.

12 Az ajtókat a helyreállítás során sajnálatos módon fehérre festették, holott az eredeti barna festésréteg mindegyiken megmaradt. Az eredeti szín további bizonyítéka a teremort lezáró déli falon megfestett illuzorikus ajtó, amely – tekintettel arra, hogy a szimmetriát szolgálta – nyilván az akkori ajtók mintájára készült.

13 A keleti falon a két meghatározott jelenet, a Brettspiel és Kartenspiel látható. Az északi falon két kerti gálans jelenet, valószínűleg találka egy kútnál, ill. hódolat valaki előtt. A nyugati fal erkély melletti jelenete erősen sérült, nehezen rekonstruálható egy hallgatódzó alakot ábrázoló többek között. A másik jelent viszonylag épen maradt, táncoló párokat ábrázol.

14 Irodalom: *Marianne Schuster: Johann Esaias Nilson. Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko 1721–1788*. München 1936. Az ő katalógusának alapján a sorozat négy darabja a következő: Nr. 80/r: Neues Kaffehaus; Nr. 81/2: Das Kartenspiel; Nr. 82: Das Brettspiel; Nr. 83.4. Das Billardspiel. Valamennyi metszet jelzete: J. E. Nilson inv. sculp. et excud. A. V. Közülük a „Das Brettspiel” megtalálható a budapesti Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményében, a „Das Kartenspiel” egy lavírozott tollrajz tervét Schuster közli: *i. m.*, IX. tábla.

15 Az ószövetségi jelenetek közül egyértelműen definiálható a keleti falon Dávid király tánca, a nyugati falon Hágár elűzése és a déli falon József eladatása.

16 vö.: 2. jegyzet

17 *Jávor Anna i. m.*

18 *Bertalan Vilmos: Az óbuda-kiscelli trinitarius kolostor és templom*. Budapest, 1942, 51. irodalommal és illusztrációval.

19 *Garas i. m.*, 126–127; *Zsindely Endre: A péceli Ráday-kastély. Művészettörténeti Értéslítő V. 1956, 253–277.*

20 A kastély építéstörténetére, a falképek tematikájára és a megbízó személyére: *Somorjay Selysette: A szirák Roth-Teleki kastély falképei*. Telek és kora. Discussiones Neogradienses 3. Szerk.: *Praznovszky Mihály és Rozsnyói Ágnes*. Salgótarján 1987. 157–171

21 Kiadta Jeremias Wolf Augsburgban, 1708-ban.

22 Az épület műemléki feltárását Dávid Ferenc és Mentényi Klára vezette. Kutatásuk szerint a falképgyűjtes az 1776–1778. közötti rokokó átépítéshez köthető. Az adatok rendelkezésre bocsátásáért ezúton mondok köszönetet.

23 Az architektónikus típusra például: Pécs, Széchenyi tér 7. sz. ház 1783-ból származó kifestése, a pannós szobára pedig ugyancsak a győri Zichy-palota említhető, a díszterem kifestése akvarell másolatban az OMF tervtárában látható.

24 vö.: 8. jegyzet

25 Magyar Műemlékvédelem IX. Szerk.: *Horler Miklós. Építési Tájékoztatói Központ* Budapest 1984, 509.

26 Az együttett *Garas Klára* említi a szakirodalomban először (i. m. 125–126) Az általa említett fotó nem azonos a kastély díszterméről készült archiv felvétellel: OMF Tervtár 22324, 22342. A történeti adatokért dr. Lővei Pálnak mondok köszönetet.

27 Ezt a műemléki falkutatás igazolta éppúgy, mint azt is, hogy a kastély valamennyi helyisége soha nem volt kifestve. A festédsz nélküli helyiségek között alaprajzi helyzetükből megítélhetően reprezentatív terek is voltak, ahol tehát más jellegű, iparművészeti dekorációval kell számolni. Művészettörténet: *Haris Andrea – dr. Lővei Pál*. Az adatok rendelkezésre bocsátásáért ezúton mondok nekik köszönetet.

## ILLUSIONISTIC INTERIOR DECORATIONS OF THE 18TH CENTURY — RESEARCH SUBJECTS

Due to the present-day practice and requirements of monument protection in Hungary, the number of registered 18th century wall-paintings has grown considerably during the last two decades. Their survey led to the realization of certain general characteristics of style and subject matter. This, in turn, urged the reconsideration of the full material — including the previously known ensembles, too — in hope thus to define the place and significance of this group of wall-paintings in the history of 18th century art and architecture in Hungary.

First of all we stress that these wall-paintings should be regarded as representations of a specific genre the function of which is to evoke different types of interiors: the room with architectural decoration, the panelled room and the room with paper or textile hangings. This functional requirement applies to the painted decoration of manor houses as well as of urban homes. In terms of the subject matter of the decorations a pre-

vailing preference of the „bird theme” is to be observed that is strongly associated with the third type of interiors and which can, by all evidence be derived from the *chinois* fashion.

The time span in which this genre is flourishing is some 30 years. Though written evidence refers to a yet earlier existence, the first surviving examples originate from the 1760 ies and seem — style wise — to be strongly related to the bavarian rococo. At about 1775 this impact is giving way to French influence and at the same time the intention to mix personnel elements into the decoration is becoming apparent, too. By the end of the 1780ies this tendency will have increased to the point where the original function of the genre blurs into insignificance. To illustrate our issue we deal in detail with the manor houses at Noszvaj, Pécel, Szirák, Kölesd-Felsőhidvépuzta and houses in the towns of Sopron and Győr.



## GRASSALKOVICH MÓDOSÍTÁSA HILLEBRANDT TERVÉN A TÓTMEGYERI KÁROLYI-KASTÉLY ÉPÍTÉSEKOR

(AVAGY HOL LEGYEN AZ ISTÁLLÓ A KASTÉLYBAN)

1765 augusztusának utolsó napján gróf Grassalkovich Antal kamaraelnök nem tért addig nyugovóra komjáti kastélyában,[1] míg oda nem kanyarította aláírását Károlyi Antal grófnak[2] Nagykárolyba címzett, meglehetősen hosszúra nyúlt levelére. Pedig ez az augusztus 31-e fáradtságos napja volt Grassalkovichnak. Leányával, Hallernéval[3] ugyanis jó néhány mérföldet kellett kocsi-kázniok, hogy megnézhessék Tótmegyeren a Károlyi-kastély építési munkálatait.

A tervek előzetes gondos tanulmányozását követő helyszíni szemle felemás benyomásokat kelthetett mindkettőjükben, mert Grassalkovich — mintha valamely (szakmájában nem is akármilyen jártasságú) építőmester szerepkörét öltötte volna magára — feltétlen szükségét érezte, hogy még aznap papírra vesse gondolatait. Vajon miért? Mik lehettek oly sürgős közlendői az építetővel az épülő kastélyról?

Szerencsénkre minden kiderül — íme — a levélből:[4]

„Komjáth 31<sup>a</sup> Aug. 1765

Méltóságos Gróff, és Generalis  
bizodalmas jó Uram!

Egy kis Bau-Meisteri Praerogativát vendicalván magamnak, az Megyeri Épületnek nem csak Delineatioját meg-vísgaltam, hanem máj napon Hallerné Leányommal együtt az eputet-is meg-tekénttettem.

Mi illeti az Delineatiokat? nem csudálom az ide való Palleromat, á ki in ipsi Principalibus híres és nevezetes Ingeneurnek fogyatkozásait követte; De Hillebrand Uramat valoban csudálom kívált az Garadicsnak olly fogyatkozásában, á kivel valoban az egész épület meg-rontatott volna. Ugy tapasztaltam in facie Locí, hogy az Ingenieur Projectuma seponaltatott, és az Pallerom Delineatioja szerént assumaltatott az Épület; Es noha már sokat építettek; De mivel csak á Principális falak eleváltatnak, még elég ideje vagyon, hogy á Szobaknak, s-alkalmatosságoknak Distributioja minden kár nélkül meg-lehet.

Itéletem szerént más garadicsot, és á Salat-is más-képpen köl formálni: Modificaltam egészen az Pallerom Delineatioját, most rendeltem annak ujjabb föl-tételit, hogy á M. Urnak hova hamarább meg-küldhessem, s-remenlem Approbatiót fog érdemleni Projectumom; A kinek munkája egyébbaránt csak jövő esztendőre való.

De á mit most építenek, és continualni akarják közlöm bizodalmassan Opiniomat s-egyszers-mind kérem Kegyelmedet az régi Clausurában, s-azon Ovalis Cincturában ne építse az Istállokat: Mert azoknak fődele azon böcsös szép épületnek leg főbb Prospectussát el-veszi: Az Istállók az egesz Kastélyban szörnyű bűdösséget fognak okozni: Az Legyeknek és Szunyogoknak szaporodásával kívált á M. Aszony az Kastélyt sem fogja lakhatni: Nevezetes Épületeknél úgy-is az Istálloknak különös udvar kívántatik.

Járul ehez az Ló-Iskola iránt való Consideratiom, á kinek szélessége csak 5. öll hoszasága pedig csak 13. öll. Ez nem Reit-Schulnak, hanem confidenter irván Gyermekes Iskolájának való: Tudom azt idővel-is mássa fordítatnék: A ki hasonloképpen á Kastélyt, és annak leg böcsösebb Prospectussát takarna; Azért javallom confidenter, hogy annak azon része, és circiter fele á menyire á Kastélyt takarja demoliatatnék, és az alsó része Istálló formára continuáltatnék, s-menyi Lóra ki-

vánná á M. Ur maga Istállóit, anyira extendaltatnék: Melly iránt ha Plenipotentiát érdemlek? az alatt-is á még az ujjabb Delineatiót meg-küldhetem, úgy kívánom annak építetit el rendelni, hogy mind Kegyelmedtől mind másoktól Approbatiót érdemeljek. Ha ugyan csak Reit-Schúlnak-is kell lenni, azt-is maga-Proportiojában nagyobb Convenientiával azon különös udvarban lehet rendelni. Mind ezekről Hallerné Leányom talán bővebb Informatiót fog tenni, á kire provocalom magamat.

Azon közönséges szomorúságu nagy esetünket, mellyben vagyunk az nehaj draga F. Császárunknak halálával, nem remenlette Kegyelmed, midőn Insprugból el-jött. Én minden órán valaszt várok, lehet é-s-illik é most F. Aszonyunkhoz fölmenni? s-az alatt-is allandó tisztelettel maradok.

Kegyelmednek

Igaz köteles Szolgája  
G. Grassalkovich Antal  
mp.”

Hálásnak kell lennünk Grassalkovichnak — immár több mint kétszáz évvel azután, hogy testét a besnyői családi sírboltban örök nyugalomra helyezték —, hogy ezt a levelet akkor megírta. Hálásnak elsősorban azért, mert ez a saját kezűleg írt Grassalkovich-levél tudomásunk szerint az első, s bár mindeddig egyetlen, ám kétségbe vonhatatlanul hiteles híradás arról, hogy Franz Anton Hillebrandt, a magyar barokk építészet jeles mestere — akkoriban a magyar kamara főépítésze — volt az alkotója a tótmegyeri Károlyi-kastélynak. Mindmáig egyetlen szerző, egyetlen szakkönyv sem tud Hillebrandtnak erről a művéről. Mostantól Grassalkovich bizonyítéka alapján be kell sorolnunk a tótmegyeri Károlyi-kastélyt is Hillebrandt alkotásai, méghozzá korai alkotásai közé.

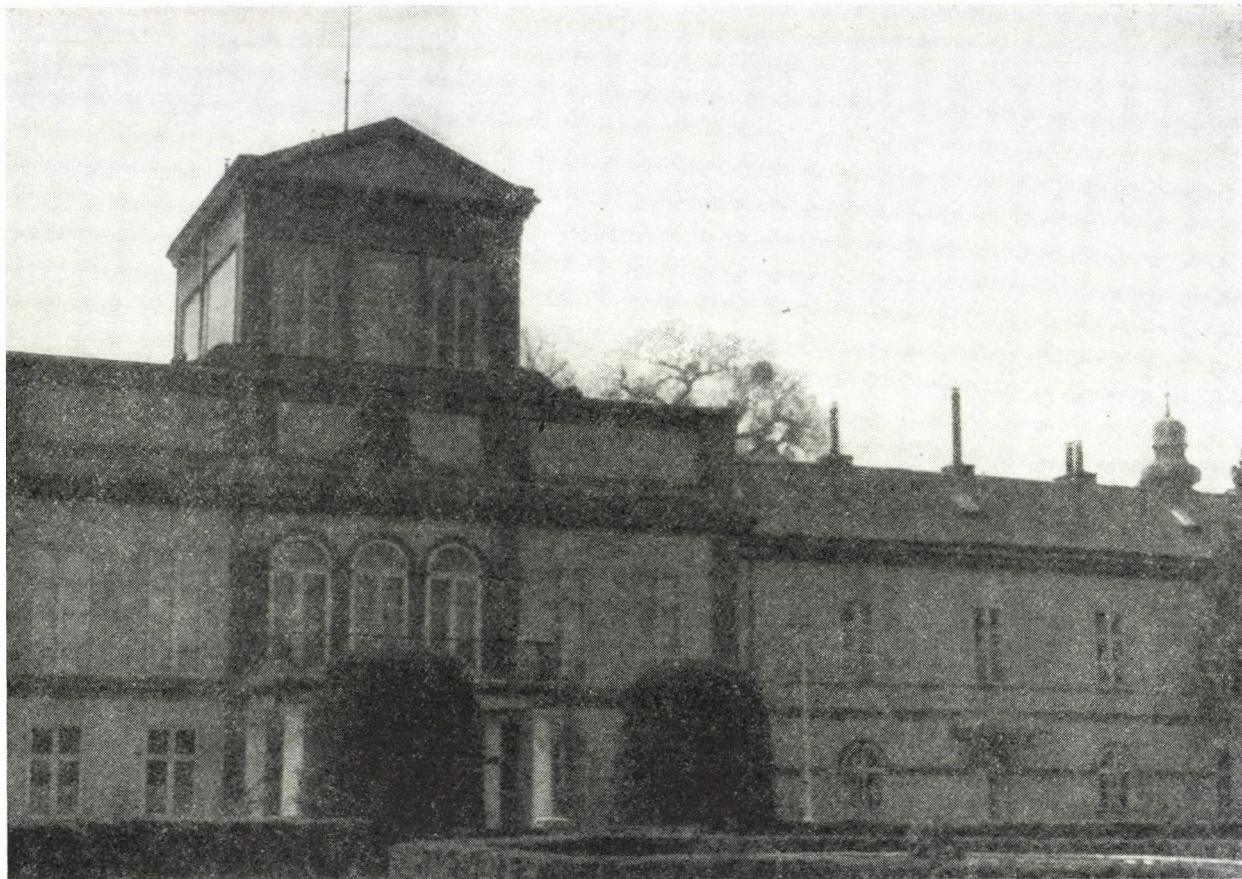
Hol is található ez a kastély?

Tótmegyer — ma Palárikovo, Csehszlovákia — Nyitra vármegye déli részén, a Vág és a Nyitra folyók között, Érsekújvártól kb. 10 km-re fekvő helység. Először 1248-ban említették „Meger” néven, mint a királyné birtokát. Jóllehet egyes források már a 16. században a Károlyiak egyik uradalmi központjának tudják,[5] Tótmegyert a Károlyi család szerint 1730. április 2-án vette meg gróf Kaunitztól — akiről Megyert akkor Új-Kaunitznak hívták — gróf Károlyi Sándor, s az ő tiszteletére meg Új-Károlynak nevezték el.[6]

Ez utóbbi időpontot erősíti meg az az 1779. január 1-én kelt oklevél, amely pontosan megmondja, hogy a surányi és megyeri uradalmakat Károlyi 1730-ban gróf Kaunitz Maximiliántól 12 500 rénes forintért örök áron megvásárolta.[7] Az akkor már városi rangú Megyeren 35 jobbágy, 36 házasszeller és 24 házatlan szeller, összesen 95 személy lakott, míg 1790-ben ott 43 20/32 jobbágytelken 108 jobbágy, 55 házasszeller és 13 házatlan szeller élt.[8]

Kastély is állott az 1730-as években Megyeren, hiszen ez volt a surány-megyeri birtokok központja. Nem tudjuk ugyan, hogy ez a kastély még Kaunitz gróf idejéből maradt-e, s azt Károlyi csak felújíttatta, avagy Károlyi építtette újonnan. Az a Megyeren, 1732. november 30-án kelt oklevél ugyanis, amely leírja a kastélyt,[9] annak új megjelenési formájáról beszél — „castellum Megyeriense . . . novam, eamque venustam Italicam Formam reprae-





1. A tótmegyeri kastély kerti homlokzata

sentans" —, de építési idejére nem tér ki. A megyeri templomról viszont megmondja, hogy Kaunitz építtette, Károlyi pedig a birtokvétele után teljesen felújíttatta azt.[10] Megtörténhetett ugyanez a kastéllyal is.

Am ha építtetőjéről így innen nem is értesülünk, magáról az épületről annál többet tudunk meg. Az említett leírás szerint ugyanis a kastély tágas térségen, nagyon kellemes helyen állt. Az udvarról a szép épülethez igyekvő 25 lépcsőfokon át jutott a hosszúkas, bolthajtásos átriumhoz, ahonnan jobbra négy szoba nyílt az uraság, balra három a vendégek számára. Innen további 34 lépcső abba a nagy helyiségbe vitt fel, amelyből nyolc vendégszobába volt bejárat. Ugyaninnen mindkét lépcső lefelé az első tisztviselő három szobából és egy konyhából álló lakrészébe vezetett. Visszatérve az említett átriumon keresztül az urasági konyhához, a szakácsok szállásához és a felügyelő szobájához lehetett átmenni, továbbá balra az urasági számtiszt, gazdatiszt, lovászmester és kertész szobájába, valamint a só- és a faskamrába, a 24 lovat befogadó istállóba, jobbra pedig a lovaszok négy istállós szállására és másik faskamrába. Kelet felé nyílt a kapu, nyugati irányban pedig az újonnan ültetett kert terület el.

Ez az 1732-ben új vagy felújított kastély három évtized múlva valamilyen okból már nem felelt meg — a véletlen játékaént éppen a kastélyt ismertető oklevél kelte előtt egy hónappal, 1732. október 25-én született — Károlyi Antal grófnak, a birtokszerző Károlyi Sándor unokájának. Megbízást adott hát Hillebrandtnak új kastély tervezésére.

Ha számunkra eddig ismeretlen volt is Hillebrandt tótmegyeri működése, Károlyi számára Hillebrandt személye korántsem lehetett az. Hiszen Hillebrandt 1761—1762-ben éppen annak a Harruckern családnak gyulai kastélya átépítéséhez készített terveket,[11] amelyek

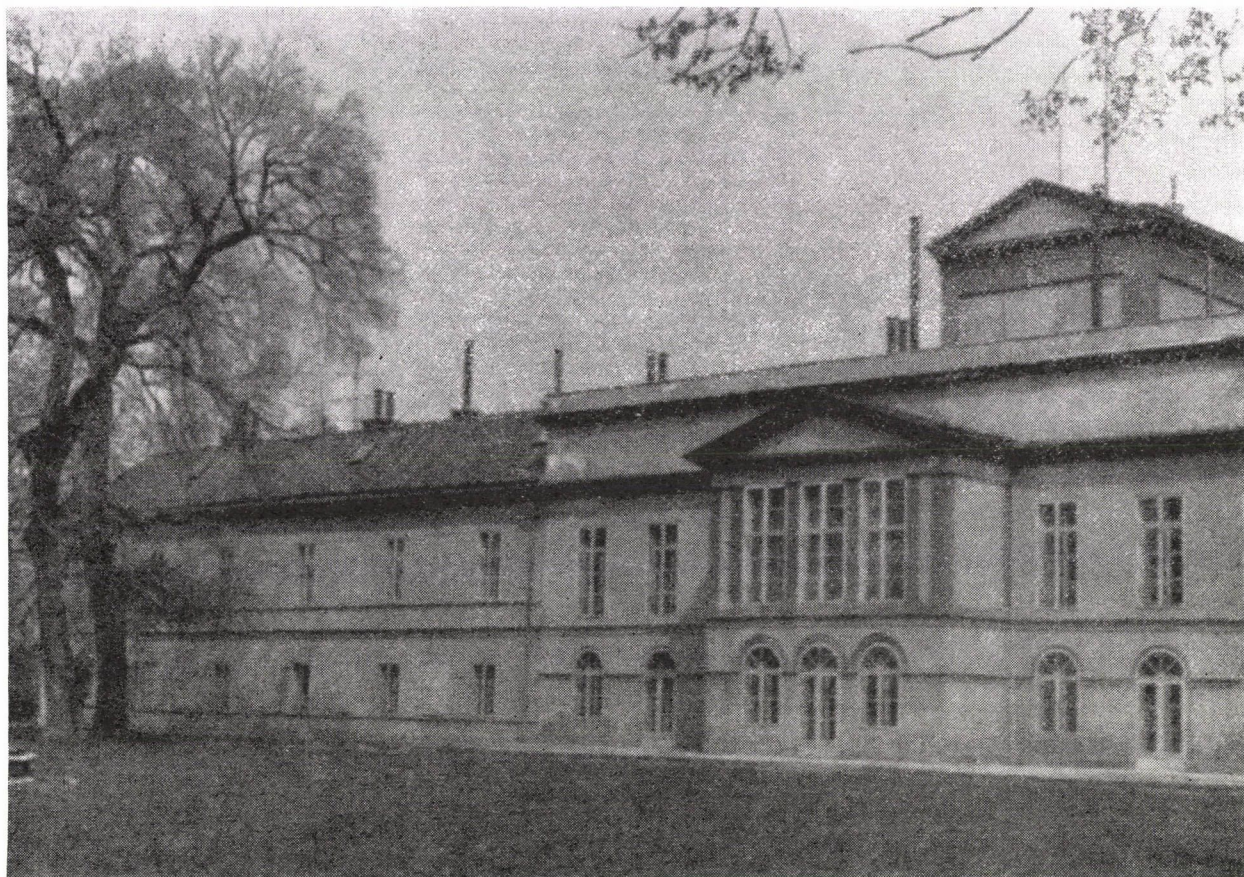
családból Károlyi Antal nősült, feleségül ugyanis Harruckern Jozefa bárónőt, a gyulai uradalom dúsgazdag birtokosát vette el (s e házasság révén Csongrád és Békés vármegyei roppant kiterjedésű birtokokkal növelte a Károlyi család vagyonát).

Hillebrandtot — jóllehet végleges kinevezési okmányát csak 1762-ben állították ki[12] — 1757-ben nevezték ki a pozsonyi magyar kamara első építészeként. 1757 előtti működéséről ismereteink hiányosak. Az akkor 38 éves mester addig a császári főépítész környezetében dolgozott, s különböző főrangú építtetőktől kapott megbízásokat. Első ismert műve 1750-ből maradt ránk, ez a nagyváradi székesegyház — akkor még meg nem valósult — terve. Az 1750-es években építtette gróf Ulfeld főudvarmester bécsi palotáját, és a szakirodalom szerint 1750 és 1754 között átépítette a 17. századi eredetű Palais Rottalt Bécsben.[13] A kamara első építészeként — kb. 1765-ig — hivatali tevékenysége mellett magánmegrendeléseknek is eleget tett, elsősorban több pozsonyi palota tervezését tulajdonítja neki — biztosan vagy feltelesen — a szakirodalom.[14]

A tótmegyeri Károlyi-kastélyt viszont eddig nem tartották az ő alkotásának: sem Kapossy, sem Kelényi, sem más Hillebrandt-monográfia szerzők nem tudnak Hillebrandtnak e művéről. Még megvalósulatlan tervei között sem említik, sőt Mojzer a tótmegyeri kastély mesterének — a Károlyi grófok által Magyarországon is foglalkoztatott — idősebb Heinrich Koch osztrák építész és iparművészt tartja.[15] Ez viszont teljességgel lehetetlen egyszerűen azért, mert Koch csak két évtizeddel a tótmegyeri Károlyi-kastély építése után, 1781-ben született.

Am ennek ellenére valami köze Kochnak mégiscsak lehetett a tótmegyeri kastélyhoz. Ezt ugyanis 1866-ban klasszicista stílusban átépítették.[16] Igaz, az átépítő





2. A tótmegyeri kastély főhomlokzata

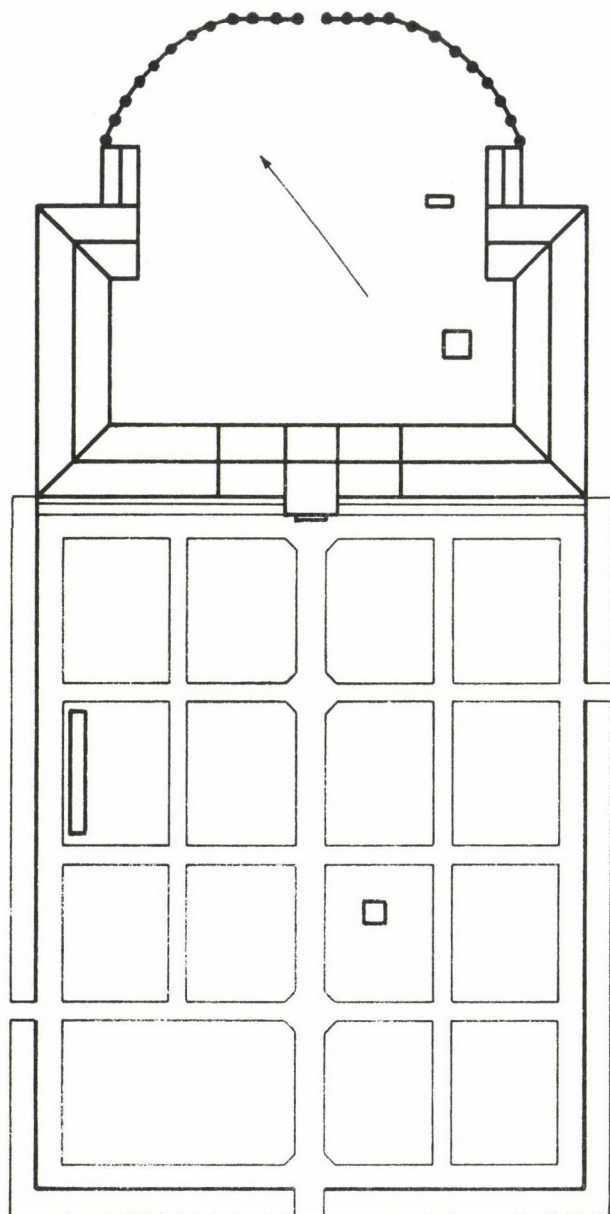
sem lehetett Koch, ő tudniillik (ahogy az építéskor még nem) az átépítéskor már nem élt: öt évvel korábban, 1861-ben meghalt. A kastélyt Ybl Miklós építette át. De Ybl-ről tudjuk, hogy pályája elején Heinrich Koch bécsi irodájában is dolgozott. A prágai Kinsky-villa építését Ybl éppen úgy Koch megbízásából ellenőrizte, mint ahogy később Károlyi György pesti, Egyetem utcai palotájának befejezésével szintén Koch bízta meg.[17] Ezekhez hasonlóan elképzelhető, hogy a tótmegyeri kastély átépítése évekkel korábban, tehát még Koch életében, előtte is szóba került: talán Koch is készített terveket ahhoz, talán ő és Ybl együtt dolgozták ki azokat, ám lehet, hogy csupán Koch szellemi öröksége öltött testet tanítványának munkájában. Ilyen értelemben érvényesülhetett Ybl tótmegyeri munkásságában egykori mestereinek befolyása, s így lehetett közvetetten Kochnak is köze a tótmegyeri Károlyi-kastélyhoz.

De térjünk vissza a tényleges tervezőhöz, Hillebrandt-hoz! Mint mondtuk, az ő életrajzában és munkásságában még számos fehér folt van, különösen korai műveire vonatkozóan. Eltekintve attól, hogy tótmegyeri kastélyáról a vele foglalkozó szerzők egyáltalán nem tudnak, az eddig név szerint ismert, neki tulajdonított épületekről is eltérően vélekednek. Elegendő történeti bizonyítékok, egykori írott források, tervek hiányában pusztán hagyományok és bizonytalan stílusbeli következtetések, összehasonlítások alapján foglalnak állást Hillebrandt szerzősége mellett vagy ellen.[18] Itt ezekre nem térhetünk ki, annál is inkább, mert a tótmegyeri kastélyról sem maradt ránk részletes tervrajz, csupán egy alaprajz a kastélyról és a kertről 1792-ből.[19] Annyit azonban meg kell jegyeznünk, hogy a tótmegyeri kastély — 1791-ből származó részletes leírása szerint — szobasoros-folyosós elrendezésű volt,[20] amely egybevág Kelényinek azzal a megállapí-

tásával, hogy ez az elrendezés az általános Hillebrandt műveiben. Kelényi éppen az ettől eltérő, háromsoros alaprajzi elrendezése miatt nem tartja Hillebrandt művének az 1760-ban épült — más szerzők által neki tulajdonított — pozsonyi Grassalkovich-palotát.[21] Tudjuk továbbá azt, hogy Hillebrandt nemcsak az 1750-es években, hanem az 1760-as években is, nagyarányú hivatali elfoglaltsága mellett főpapi és főúri megrendelőknek is dolgozott. Miért ne lehettek volna ott ezek között a Károlyiak, még ha eddig erről nem is tudtunk? A Grassalkovich-levélből pedig kiderül, hogy valóban ott voltak, sőt személy szerint ugyanaz a Károlyi Antal, aki 1783-ban nagykárolyi, 1482-ben épült várkastélya átalakítását szolgáló tervrajz készítéséhez adott megbízást Hillebrandtnak (s valószínűleg a kor szokása szerint vele együtt más építészeknek is). Ezt az 1783-as munkáját egyébként a tervrajz Hillebrandt saját kezű aláírásával ellátott melléklete hitelesíti.[22] A fentiekben említett alaprajzi elrendezés-egyezés és a tótmegyeri megbízásnál két évtizeddel későbbi nagykárolyi terv-megrendelés Károlyi Antal részéről a Grassalkovich-levéltől függetlenül, annak ismerete nélkül is arra mutatna rá, hogy Hillebrandt munkásságától egyáltalán nem idegen megoldás, hanem abba nagyon is beleillő a tótmegyeri kastély.

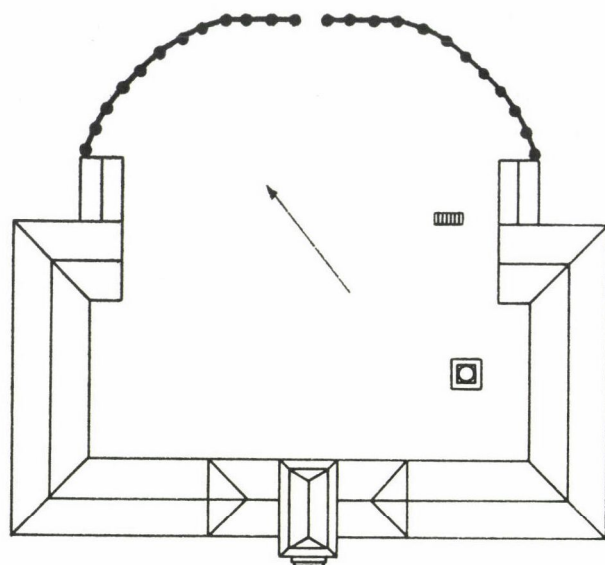
Grassalkovich levele végén — miként olvashattuk — megjegyzi, hogy észrevételeihez lánya, Hallerné esetleg bővebb információkat is fog fűzni. Kutatásaink szerint ez nem történt meg, legalábbis írásbeli nyomára nem találtunk. Sem Grassalkovich további leveleiben, sem Hallerné Károlyihoz intézett levelezésében egyetlen említés sincs többé a tótmegyeri kastélyról.[23] Mindez arra vall, hogy Károlyit meggyőzték Grassalkovich érvei: Hillebrandt eredeti kastélytervét (részben Grassalkovich elképzelései szerint) módosította, amelyre — jöllehet írott



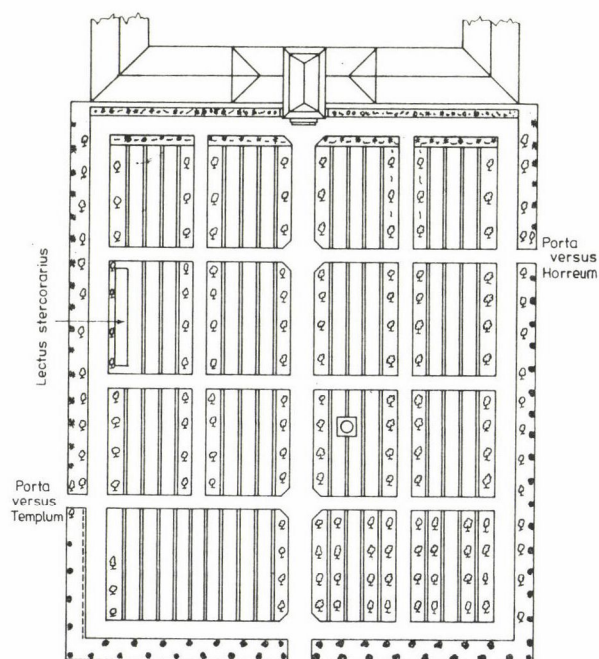


Scala 40. orgiarum viennensium

3. A tótmegyeri kastély és kert Kopold Imre uradalmi földmérő által 1792-ben készített alap-, ill. helyszínrajza



4. A tótmegyeri kastély Kopold Imre uradalmi földmérő által 1792-ben készített alaprajza



5. A tótmegyeri kastélykert Kopold Imre uradalmi földmérő által 1792-ben készített alaprajza

forrásokkal erre vonatkozóan nem rendelkezünk — maga az épület a bizonyíték.

Mielőtt ismertetnénk, hogy végül is milyennek építeték fel a kastélyt, térjünk ki arra a kérdésre, hogy vajon kik lehettek az építkezés kivitelezői.

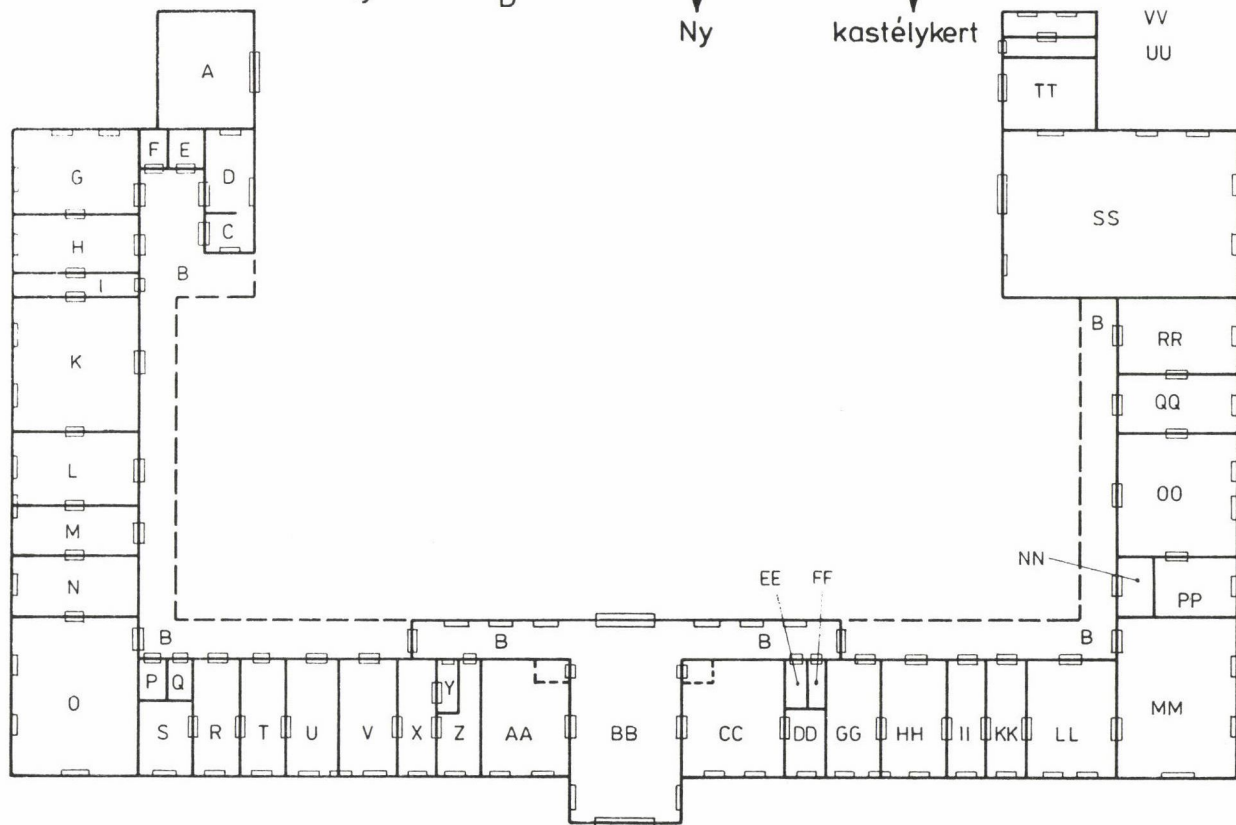
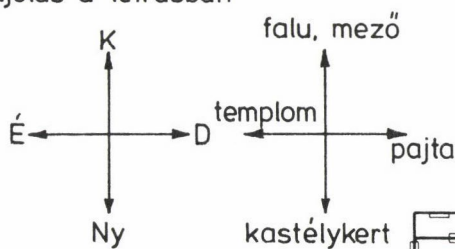
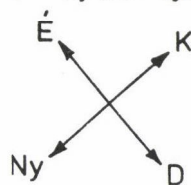
Grassalkovich levelében — sajnos — nem nevezi nevén „az ide való Palleromat”, aki az építési munkákat vezette, és a „híres és nevezetes Ingenieurnek fogyatkozást követte”, illetőleg akinek „Delineatioja szerint assumaltatott az Épület”. Az 1956-ban részben elpusztult Grassalkovich-levéltár megmaradt anyagában, a komjáti uradalom irataiban sem találkozunk a pallér nevével.

Egy ízben szerepel ugyan, de megint csak név nélkül. Grassalkovich ugyanis 1765. június 1-én (tehát három hónappal megyeri látogatása előtt) Gödöllőről Juhász Pál komjáti provizornak többek között így írt: „... már most több ideje leszen az Pallérnak, hogy az Kastélybéli Munkáját végezhesse á még oda érkezünk; Azért incse meg Kegyelmed előtt Maga böcsületire”. [24]

Am a Károlyi-levéltár különféle ügyviteli irataiban többször találkozunk név szerint építómesterekkel, pallérokkal, kőművesekkel. Az nem valószínű, hogy azok az uradalmi emberek — mint többek között Faulvetter Eccard, a Károlyi család építómestere vagy Fok kőműves



Tájéolás a helyszínrajzon Tájéolás a leírásban



6. A tótmegyeri kastélynak az 1791-es leírás és az 1792-es helyszínrajz által rekonstruált alaprajza (földszint). Jelmagyarázat: A = kocsiszín, B = ambitus, C = pince, D = éléskamra, E = árnyékszék, F = kályhafűtő hely, G = szoba, H = szoba, I = konyhácska, K = szoba, L = Lernerné szobája, M = Lernerné konyhája, N = Lernerné cselédszobája, O = ebédlőszoba, P = kályhafűtő hely, Q = padlásfeljárt, R = szoba, S = szobácska, T = szoba, U = szoba, V = számtartó első szobája, X = számtartó második szobája, Y = pénztárszoba, Z = kamra, AA = számtartó harmadik szobája, BB = nagy ambitus, CC = számtartó konyhája, DD = számtartó cselédszobája, EE = kamrácska, FF = árnyékszék, GG = szoba, HH = szoba, II = szoba, KK = tisztartó szobája, LL = tisztartó szobája, MM = tisztartó szobája, NN = padlásfeljárt, OO = nagy konyha, PP = szakácsok munkaszobája, QQ = tisztartó cselédszobája, RR = szoba, SS = lóistálló 18 lóra, TT = kocsiszín, UU = konyhácska, VV = szobácska

özvegyének legényei (pl. Donyik József pallér, Lőrencz György, Kirner János, Jurt József stb.) — dolgoztak volna már az 1760-as években a tótmegyeri kastélyépítésén, akik a századfordulón és a 19. század első éveiben a nagy-károlyi uradalom különböző építkezésein részt vettek.[25] De könnyen lehetséges, sőt nem egyszer bizonyosra vehető, hogy olyan mesteremberek és kereskedők, akik a megyeri számadásokban a kastélyépítés ideje tájt szerepelnek,[26] a tótmegyeri kastélyépítési munkákból sem maradtak ki. Ilyen például Ratiborszki (Ratimerszky) Márton téglavető mester,[27] Mocskor Mátyás megyeri ács,[28] Zsigmond János, Provodorszky György, Ulvaldszki (?) László kőművesek,[29] Merkáz János és Gróff András vásárosok[30] vagy Salamon zsidó üveges.[31] Az ő kezük munkája vagy az általuk szállított különféle portéka olykor feltételezhetően, olykor biztosan benne van a különböző uradalmi épületek mellett a tótmegyeri kastélyban is.

Ezek után lássuk, milyennek építették fel a Hillebrandt által tervezett, Grassalkovich által — már a munkálatok megkezdése után — módosított kialakítású tótmegyeri Károlyi-kastélyt!

Közvetlenül az építkezés éveiből nem maradt ránk sem tervrajz, sem leírás. Ám ezt talán még szerencsésnek is tarthatjuk. Mert — ezek helyett — tanulmányozhatjuk a megyeri kastély és kert néhány évvel későbből, 1792-ből származó (Kopold Imre uradalmi földmérő által készített) alaprajzát,[32] s olvashatjuk a megyeri és surányi jószág 1791. évi összeírásában a megyeri kastély részletes leírását.[33] A már lakott kastély részletes leírása pedig természetesen jóval többet is mond számunkra annál, mintha például csak Grassalkovich módosított tervrajza lenne kezünkben. Hiszen ez a leírás azon túl, hogy pontos méreteket ad meg, szobáról szobára járva részletezi azok aajtajainak, ablakainak anyagát, színét, kivitelezési módját, még az egyes helyiségek tartozékaira,



felszerelésére, berendezési tárgyaira is kitér, olykor szinte aprólékos pontossággal. Mindezekből így nemcsak magára az épületre kapunk hiteles felvilágosítást, hanem úgy-szólván magunk előtt láthatjuk a kastélyban lakók egész életét: melyik szobában mi állt rendelkezésükre munká-jukhoz, milyen székeken ültek, mennyi és milyen edé-nyekből ettek, milyen képeket láttak a falakon vagy milyen ágyban, mennyire kényelmesen pihenhették ki napi fáradaimaikat.

Az 1791-es leírás szerint tehát az U-alakú kastély a falu déli végén állt. A 46 öl hosszú és 6 öl széles[34] főépület északnyugat-délkeleti irányban feküdt. Két végén északkelet felé épültek hozzá az ugyancsak 6 öl széles oldalszárnyak (a főépület szélességével együtt) 25 öl[35] hosszúságban. Ezek északkeleti vége 9 ölnyire szélesedett ki — mint az alaprajzon látható —, melyekhez (egy-egy 5 × 3 öl nagyságú kis épületrész közbeiktatásával) kőfal csatlakozott. Ez az oszlopokkal és zöldre festett farostély-lal ellátott kőfal az oldalszárnyak által közrefogott disz-udvart északkeleten félköríves formában zárta le. A fő-épület délnyugati homlokzata 60 öl hosszú és 50 öl széles, téglalap alakú, téglafallal kerített kertre nézett.

A főépület egyemeletesnek, az oldalszárnyak föld-szintesnek készültek, s a főépület közepén kialakított rizalit nemcsak az emelet fölötti — tehát második eme-leti — „nyári szálával” magaslott ki az épület többi részé-ből, hanem a kerti homlokzaton 2 ölnyire előre is lépett a homlokzat falsíkjából. A kastély tetejét zsinylet fedte, s falait égetett téglából és kőből oly vastagra rakták, hogy körös-körül is elbirtok volna az emeletet.

A kastélyban 32 szoba, 5 konyha, 5 kamra, 6 ambu-tus,[36] 2 pince, 4 lépcsőfeljáró, 3 árnyékszék, 1 lóistálló és 2 kocsiszín volt. A felső traktus teljes egészében az uraság szállásául szolgált, az alsóban helyezték el a tisztartó, a számtartó és özvegy Lernerné lakószobáit, vala-mint az időközönként Tótmegyerre érkező uradalmi tiszték szobáit.

A délnyugati homlokzat előtti — említett — kertet teljesen szabályos téglalap alakban létesítették, a téglafal kerítésen belül léckorlátok segítségével négyszögletes ágyásokra osztották zöldsejfélek és törpe gyümölcsök számára, az utak mellett pedig némely helyeken nagyobb gyümölcsfákkal ültették ki.

Miként a fenti, 1791-es leírásból és az 1792-ből ránk maradt alaprajzból láthatjuk tehát, Károlyi figyelembe vette Grassalkovich észrevételeit.[37] Igaz ugyan, hogy istállót — még hozzá nem is kicsit — építettek a kastély déli (pontosabban délkeleti) oldalszárnyának végében, ám a kastélyudvar keleti (északkeleti) bejárati oldalát nem félkörívben épített istállóépületek zárták le — mint az eredeti tervben —, hanem oszlopos, farostélyos kőfal.

Az istálló persze elengedhetetlenül hozzátartozott nemcsak a tótmegyeri vagy a hozzá hasonló nagyság-rendű bármelyik kastélyhoz, hanem a kisebb nemesi kúriákhoz, sőt jobbágyházakhoz is. Abban a korban ugyanis, mindnyájan tudjuk, lovaskocsin közlekedtek, s ahogy napjainkban a gépkocsinak garázst, annak idején a lovak-nak és a kocsiknak istállót és kocsiszínt kellett építeni. Ám azon a körülmények, adottságok (pl. a széljárás irá-nya) mérlegelésével lehetett gondolkodni, hogy ezeket hová helyezték el: a lakóépülettel egy fedél alá vagy attól távolabb, különálló épületben, gazdasági udvarban. Mert természetesen az istállóság is terjengett a levegőben, nemcsak a virágoskertek finomabbnál-finomabb illatai. S hogy az istállók felől az istállóság a kelleténél jobban ne terjedjen tovább a kastély egész környezetében, azt nem egyedül Grassalkovich tette szóvá. Széchenyi például a kastélyok építésénél egyik alapvető hibának és mulasz-tásnak tartotta az istállóság és egyéb illatok (többek között az összes helyiségeket átjáró konyhaszag) elleni nem kellő védekezést.[38]

Az istállók elhelyezése tehát korántsem volt jelenték-telen tervezői feladat. Ennek ellenére itt most nem kíván-juk behatóan tanulmányozni és elemezni az istállók el-helyezését a kastélyoknál, kúriáknál. Viszont a Grassal-kovich-lelvi ürügyen és összehasonlítás kedvéért nem tartjuk érdektelennek és feleslegesnek — néhány konkrét

példát épülettípusok szerint csoportosítva — különböző változatok bemutatását.

Maradjunk mindjárt Grassalkovichnál, megfigyelve, vajon hogyan oldotta meg ő azt saját kastélyainál, amit másoknál kifogásolt. Gödöllő, 1744—1750 között épült kastélyánál az istállót és a kocsiszínt az udvart három oldalról körülvevő délnyugati irányú, második oldal-szárnyban találjuk, a nyári lovardától kőfállal elválaszt-va. Ám itt rögtön hozzá kell tennünk, nem ez lehetett az eredeti elhelyezés. Ennek a második, tágabb U-alakú kastélyudvart közrefogó szárnyépületnek éppen az emlí-tett részei ugyanis már később, a Grassalkovich-időket követően, az Ybl Miklós-féle — jóllehet nem nagy mértékű és nem lényeges — átalakítás után, 1879-ben épül-tek.[39] A sülysápi (azelőtt Tápíósáp), 1770 körül épült, téglány alakú Grassalkovich-kastélynál viszont már ere-detileg különálló melléképületben volt — ahogy van ma is — az istálló.[40]

A pilisi, eredetileg oldalszárnyaival patkó alakú udvart közrefogó Belezna-kastély építésére Belezna Jánosné, Grassalkovich Zsuzsanna 1748-ban kötött épí-tési szerződést Mayerhoffer Andrással, alapkövét 1771-ben tették le.[41] Az azóta nagyrészt lebontott kastély-nak egyik oldalszárnya és néhány gazdasági épülete áll már csak, ám éppen ez az oldalszárny ma istálló, feltehe-tően eredetileg is ez szolgált erre a célra. A másik Belez-na-kastélyt Pilisen 1710 körül építtette Belezna János olasz építőmesterrel.[42] Ennek az U-alakú kastélynak baloldali szárnyépületében kaptak helyet az istállók.

Kompolton az egykori bencés apátság köveiből 1750-ben építtetett elnyújtott téglalap alaprajzú kastélyt Grassalkovich Antal.[43] A nagy méretű, hosszú istállót — emeletén magtárral — 1770 körül, élete utolsó éveiben építtette Grassalkovich ugyanazon a telken, de külön-állón, a kastélyra merőlegesen.[44] Hatvanban a vár romjai szolgáltatták az építőanyagot a 18. század első felében a Grassalkovich-kastély számára. Az Oraschek Ignác által épített középrész 1763 táján Jung József bővítette két szárnyal,[45] s így az épületszárnyak kettős U-alakot képeztek, két udvart fogtak közre, mi-ként a gödöllői kastélynál. A főépülethez hasonlóan eme-letes oldalszárnyakhoz csatlakoztak a földszintes gazda-sági szárnyépületek. Itt a keleti gazdasági szárny kastély felé eső, déli részén láthatjuk az istállóablakokat.

Az istálló tehát jelen volt a Grassalkovich-kastélyok-nál is — természetesen nemcsak az itt példaképpen emlí-tett, a tótmegyeri kastély előtt vagy azzal körülbelül egyidőben épültek, hanem Grassalkovich számos többi kastélyánál is —, s akár azok valamelyik szárnyépületé-ből, akár különálló épületből, de árasztotta szagát a lakók felé. A kor emberei ezt persze nemcsak az életteli együtt-járó kellemetlenségek egyikének, hanem olykor hasznos-nak is minősítették. Az akkori hiedelem szerint ugyanis az istállóság gyógyítólag hatott például a tüdőbajra. S minthogy a Grassalkovich család egyik tagja is szenved-tett e betegségben, maga Grassalkovich Antal építtetett a Gödöllő melletti Babatpusztán 1750 körül egy úgyne-vezett istállókastélyt. Ennek a mai formájára 1820 körül (és 1951-ben másfélszázánál több szarvasmarha számára teljesen istállóvá) átalakított U-alakú kastélynak közép-szárnyában, a középpontban kör alakú kupolás termet képeztek ki, két oldalán két kis szobával és az istállóba vezető előtérrel.[46] Ebben az istállókastélyban keresett gyógyulást tüdőbajára a beteg Grassalkovich hölgy.

Természetesen azért ennyire istállóközelben az egész-ségesek nem laktak a kastélyokban. A péceli, szintén U-alakú Ráday-kastélyt több szakaszban építették. Már U-alakúan, de oldalfolyosók nélkül 1722 és 1730 között kezdte építtetni Ráday Pál, majd 1755-től Ráday Gedeon folytattatta. Bár zárt gazdasági udvar, gazdasági épüle-tek már a Ráday Pál-féle kastélyhoz is tartoztak, ezeket részben lebontották a későbbi építkezések során, és a kas-tély végleges formájában, a nagy gazdasági udvar két szárnyával: az istállókval és a magtár-borház-cselédház-zal az 1770-es évek végére készült el.[47] Az istállósor, a Ráday Gedeon által építtetett istállók tehát nem magá-ban az U-alakú kastélyépületben, hanem a kastélytól



— ha csak néhány méterrel, de mégis — elkülönítve kaptak helyet.[48]

A Grassalkovich gödöllői és a Rádayak péceli kastélyához építési idejében és megjelenési formájában egyaránt közeli nagytényi kastély magját Száraz György 1720 és 1731 közötti — Bél Mátyás szavai szerint — „négyyszögű, mindenünnen zárt” kastély alkotta. Ebben a földszintes gazdasági épületek a lakrésztől távolabb, a jelenlegi kastély udvari keresztszárnya helyén állottak.[49] Mikor 1742-ben Száraz György leánya, Julianna örökölte a tétényi birtokot, ennek férje, Rudnyánszky József — történetesen Grassalkovich Antal unokaöccse — a régi kastély részleges lebontásával a kastélyt U-alakúvá építtette át,[50] a korábbi, különálló gazdasági épületrészt érintetlenül hagyta. Aztán 1766-ban két oldal-szárnnyal az addig különálló gazdasági épületet — melyben az istállók és négy kocsiszín is helyet kaptak —, az U-alakú lakórészhez kapcsolták hozzá.[51]

A nagytényi átépítésnek éppen az ellenkezőjével találkozunk a gyöngyösi Orczy-kastély történetében. A mai négyyszög alaprajzú, körülépített udvaros klasszicista kastély helyén ugyanis 1750-ben L-alaprajzú, majd 1770 körül és 1784-ben U-alakú épületet tűntettek fel a gyöngyösi térképek.[52] Ennek a barokk épületnek 1826-os kiegészítésével egyidőben épülhetett a kastély két díszes gazdasági épülete is — egyikükben az istállóval —, kissé távolabb, úgy hogy ma már utca választja el ezeket a bekerített parkban álló kastélytól.

Valamikor szintén parkban állt a Keglevich család által Quadri Kristóffal 1760 körül építtetett barokk kastély U-alakban hátranyúló szárnyakkal Pétervárára.[54] A mintegy 3 holdas parkból két évszázad múltán csupán egyetlen egy gesztenyefa állt a bekerítetlen, teljesen elpusztult, kopár területen a kastély jobb szárnyának homlokzata előtt.[55] Az egykori istállóépület a kastély keleti szárnyát alkotta, de szintén csak kétszáz évig. Mikor ugyanis fel akarták újítani, alapmegerősítés közben az épület egy része összeomlott, mert a vegyesfalba felszivódott nedvesség a köveket már teljesen szétmállasztotta.[56]

Ennél is rosszabb sorsra jutott az Orczyak 1722-től több mint két és fél évszázadon át minden vésszel és viharral dacoló tarnaörsi kastélya. Napjainkban ugyanis — a Bél Mátyás óta, az ő megfogalmazásában a falu díszé, a hajdani büszke épületegyüttes, egy-két falmaradvány kivételével — már a föld színével egyenlő. Udvart zártak körül itt a főépülethez csatlakozó szárnyak, melyekben — tehát közvetlenül a lakóépületek környezetében — az istállók nagy helyet foglaltak el. Mert míg a déli mellékszárny a vendégek elhelyezésére szolgált, az északi, 73 méter hosszú és 9,5 méter széles szárny volt az „istálló-szárny” boltozatos istállókkal; a főépülettel szemben pedig az 1950-es években történt — engedély nélküli — lebontás[57] a további istállóhelyiséget is magában foglaló, 53 méter hosszú lovardaszárny állt. Orczy László vendégeként 1820-ban Széchenyi István is járt Tarnaörsön, talán elsősorban azért, hogy az akkor alapított mentelepét és lovardát megnézze.[58] Arról persze nem mesélnek a krónikák, hogy mit szolt a feltehetően érezhető istállószaghoz, ám lehet, hogy éppen itteni tapasztalatai alapján fakadt ki ingerülten — név nélkül említett példái egyikében — az így épített kastélyok ellen.[59]

A tarnaörsi Orczy-kastély eredetileg várszerűen, fallal övezett magas toronnyal és árkokkal körülvéve épült. Ehhez hasonlóan négy sarkoronnnyal, feltehetően az elpusztult vár maradványai felhasználásával még a 16. század végén vagy a 17. század elején emelték Cserhátsurányban a — később klasszicistává átalakított — Sréter-Jánossy-kastélyt. Itt a két L-alakú gazdasági épületet a 18. században teljesen különállón, az udvar végén helyezték el. Ugyancsak Cserhátsurányban, sőt az előbbi kastélytól alig másfélszáz méternyire északkelet felé építették föl a 18. században a téglalap alaprajzú Simonyi-kastélyt. Ennek parkjában hátul, szintén teljesen külön állt a két nagy istállóépület, valamint a kastély mellett a régi ispánház és magtár is.[60]

Liptagergén (ma Egyházasserge) 1782 előtt építtette kastélyát a Mocsáry család. A téglány alakú kastélytól

külön álltak az udvarban a gazdasági épületek: többek között a 10 lóra való istálló, a magtár végéhez ragasztva a kocsiszín és tölgyfa oszlopokon gerendákkal elkerítve a lovaglóiskola.[61] A szintén téglalap alakú, 1766 és 1774 közötti későbarokk verőcei Migazzi-kastélynál viszont az épület keleti végéhez építették hozzá az istállót.

Gombán a Bárczay családnak két kastélya is volt a 18. századból. Az egyik L-alakú, a század első feléből, a másik a század végéről. A korábbinál az L-alakú szárny végéhez csatlakoztak gazdasági épületek, ugyanakkor az épülettel szemben külön állt az istálló.[62] A század végi kastély lényegében téglány, de szabálytalan alakú, sarkotornyos, 35 méter hosszúságú főépületéhez lazán csatlakozott két 31 méter hosszú, 80 m<sup>2</sup> alapterületű, L-alakú szárnyépület. Ezek egyike romos, a másik máig is istálló.

Galgagyörkön Egry István 1735 és 1753 között építtette kúriáját, amely leánya házassága révén a Párniczky családra szállt. A téglány alakú, 250 m<sup>2</sup>-es épület udvarán aztán a Párniczkyak építtették fel a melléképületeket. Ezek közt a kúriától távolabb, északkeleti irányban, az utca felé eső 30 méter hosszú épületben kapott helyet 1820 körül a boltíves, 12 állatra való istálló.[63] Sashalmon (ma Budapest, XVI. kerület, Cziráky u. 12–20.) 1790 körül épült fel a Festetich-kastély, 30 méter hosszúságú, téglány alaprajzzal. Mellette ennél nagyobb, 40 méter hosszú, L-alakú gazdasági épületet emeltek, végében eredetileg 8, most 6 oszlopos, háromhajós, hevederíves boltozatú, nagy istállóval.[64] Ugyanígy nagy, L-alakú istállóépületet építettek a sashalmonál fél évszázaddal később Andornaktályán, a Mocsáry-kastély udvarának délkeleti szögletében, mintegy 30 méternyire magától a kastélytól, a főépulettől délre emelt emeletes melléképülettől is teljesen különállón.[65] Maga a barokk eredetű, klasszicista főépület készült viszont L-alakban Váchartyánban a Gosztonyi-kastélynál. A többholdas parkban a melléképületeket — köztük a parádés istállót is — külön építtették fel.[66]

Az 1782–1784-ben készült I. katonai felvétel feltűntet egy nemesi udvarházat Felsősápon (ma Nógrádsáp), amely már 1740-től a Balogh család birtoka volt. Balogh Antal táblabíró „igen kies angol ízlésre készített s rendezett kerttel”[67] körülvevett itteni belső telken — ahol egyébként „több mulató épületek, méhes, és halastó is található” — csinos, emeletes kúriában lakott. Residentiális házatól a többi épületek mind külön álltak, nemcsak a ló-, tehén- és ököristállók, hanem még a többek között két vendégszobát magában foglaló „patvária épület” is. Balogh Antal Pusztaberkiben álló kúriájában viszont nemcsak négy lakószoba, két cselédszoba, konyha, pítvar és élelőkamra kapott helyet, hanem ezekkel egy fedél alatt még két istálló is.[68]

Alsópetényben a Prónay-majorban két kastély is épült 1750 körül: U-alakban a Gyurcsányi-kastély (a későbbi ún. „Prónay-nagykastély”) és négyzetes alaprajzú középpudvarral a „Prónay-kiskastély”. A kastélyegyütteshez a kastélyokkal egyidőben, azokkal teljesen azonos architektúrával — manzárdtetővel, rizalittal —, de különállón építtették fel a hosszan elnyújtott téglalap alaprajzú istállót.[69] A Prónayak 1780 körül Romhányban is építtettek kastélyt. A téglalap alaprajzú kastélyhoz, annak sarkaira merőlegesen, U-alak szerűen, de a főépülettel nem összekötve két hosszú melléképületet is emeltek, s ezektől is külön álltak a további gazdasági épületek, pajták és istállók.[70] Ugyanitt, Romhányban, szintén 1780-ban Sembery Márton is építtetett kúriát, a Prónay-kastélyhoz hasonló méretekben és nagyon hasonló elrendezésben. A téglalap alaprajzú főépülettel szemben itt is két hosszú melléképület állt, szintén attól külön építve, csakúgy, mint a különálló gazdasági épületek.[71]

Az előbbieken felillantottunk különböző — téglány, L-alakú, U-alakú, négyzetes középpudvarú és szabálytalan — alaprajzú kastélyoknál és kúriáknál példákat arra, hogyan, hová helyezték el az istállókat: egy fedél alatt a lakóépülettel; a főépülettel szervesen egybeépített, illetőleg ahhoz szerkezetileg szorosabban vagy lazábban avagy egyáltalán nem csatlakozó szárnyépületben; különálló melléképületben, az udvarnak vagy teleknek a lakó-



épülethez közeli vagy távoli részében. Mindazonáltal nem kívánunk itt ezekből valamiféle rendszert kiolvasni, netán messzemenő következtetéseket levonni. Hiszen az istállók elhelyezésénél a helyi adottságokat, egyéni lehetőségeket nyilvánvalóan döntő mértékben figyelembe kellett venni ahhoz, hogy az istállóknak a mindennapi élet megkövetelte léte mellett az ebből adódó kellemetlenségeket, zajokat, szagokat azért a lehetőséghez képest legjobban távoltartsák a kastélyoktól, kúriáktól, azok lakóitól és látogatóitól. Ez pedig annyira nem volt jelentéktelen, elhanyagolható körülmény a kastélyok építésénél, hogy például — mint Grassalkovich leveléből is láthatjuk — már megkezdett, nagyobb szabású építkezési munkálatok leállítását, módosítását is eredményezhette.

Az istállók jelentőségére vall ezeknek kivitelezési módja, minősége is. Nincs szándékunkban ezt megint sok példával szemléltetni. Elég visszautalnunk csak a „díszes”, „parádés” jelzőkre, amelyekkel egyes istállóépületeket, boltozatos, szinte nagy kastélytermekre emlékeztető istállókat illették — pl. Gyöngyös, Váchartyán, Pécel, Sashalom, Tarnaörs, Pétervársára —, vagy az alsópetényi Prónay-kastélyegyüttesre, ahol az istállóépületeket a kastélyokkal teljesen azonos architektúrával építették meg. Ha a babatpusztai „istállókastélyt” természetesen kivételnek tartjuk is, hivatkozhatunk Vályi Andrássra, aki leírta, hogy a gödöllői Grassalkovich-kastélyban még az istállók boltozatait is márványkő oszlopok tartották, s a vályúkat is márványból készítették.[72]

Mindezek persze attól is függték, melyik kastélyos úr milyen viszonyban állt a lovakkal, melyik létesített kastély környezetében méntelepet, lovardát, melyeknek volt szívvüge, hogy kedvenc paripáit talán még szobájának ablakából is, szinte állandóan szeme előtt láthassa. A Károlyiak például hagyományosan szerették a lovakat. S ha itt visszakanyarodunk megint a tótmegyeri kastélyhoz, megértjük rögtön azt is, miért fogadta el Károlyi Hillebrandt tervét, hogy a kastély udvarát félkörívesen istállókkal zárja le. Sőt talán nemcsak elfogadta, hanem egyenesen ilyen tervezési utasítást adott maga Károlyi Hillebrandtnak! Annak ismeretében, hogy abban a korban a megrendelőnek milyen döntő szerepe lehetett egy egy építkezésnél — esetlegesen a tervekészítő szakember véleményével szemben is —, ezt is feltételezhetjük.

A 18. században ugyanis az építkezések első lépéseként nemcsak azt állapította meg a megrendelő, hogy ki legyen a tervekészítő és a kivitelező, hanem azt is, mi és hogyan épüljön fel, tehát milyen legyen az építmény.[73] Viszont az sem volt szokatlan, hogy a tervtől a kivitelezés folyamán eltértek, ha az építéssel menet közben változtatásokat igényelt. Ennek oka sokféle lehetett: például az, hogy az építkezés idején megváltozott a megrendelő anyagi helyzete, netán ízlése, elhagyandónak minősített bizonyos díszítőelemeket, több világosság kedvéért nagyobbra kívánta vágtatni az ablakokat, avagy közben meghalt a tervező vagy a kőműves és így tovább.[74] Nem utolsósorban az is termódosításhoz vezethetett, ha az építétek érkeztek egymással, más kastélyos urak észrevételeket tettek, ilyen-olyan tanácsokat adtak az építetőnek, mint esetünkben is Grassalkovich Károlynak.

Miként láttuk, Károlynak itt választania kellett a már jó néhány kastélyt megépíttetett Grassalkovich — éppen ezért bőséges tapasztalatokon is alapuló — józan észrevétele és saját elképzelései, nevezetesen a lovak iránti megkülönböztetett szeretete között. Végül a bölcs középútat választotta. Istálló maradt a kastélyban, csak nem olyan kiemelkedő helyen, mint az eredeti terv szerint.

A lovak ugyanis — miként említettük — a Károlyi családban nagy becsben álltak. Talán nem véletlen, hogy már a család grófi címet szerző öse, Károlyi Sándor 1734-ben lovasezredet állított fel saját költségén, s az ő fia, Ferenc, a hatalmas ecsedi uradalom megszerzője, lovasági tábornok volt.[75] De biztosan nem véletlen az, hogy a család egyes tagjainak a lovak iránti érdeklődéséről, a lovakhoz való ragaszkodásáról gyakran olvashatunk a különféle Károlyi-iratokban.

A Grassalkovich Antal és a Károlyiak között több mint fél évszázadon át (1717–1771) folytatott levelezés-

ben[76] is nemcsak a tótmegyeri kastéllyal kapcsolatban esett szó a lovakról, hiszen a lovakat Grassalkovich szintén szerette, istállói, ménesei neki is voltak, tehát a közös téma adott volt. Grassalkovich éppen az előbb említett lovasezred felállításakor, 1734. február 6-án, Pestről úgy írt Károlynak, hogy szerencsésnek tartaná magát, ha Károlyi „a mostani regimentbéli szükségletét” az ő méneséből szerezne be.[77] Tegyük hozzá, ez valóban kitiűntetésnek számíthatott, hiszen a Károlyiak nem akárhonnan vették lovaikat, s nem is akármilyeneket. Janics György, a Károlyiak prefektusa — más Károlyi-megbízottakhoz hasonlóan — rendszeresen Bécsbe járt lovat vásárolni, nem hagyva ki a császári méneseket sem, s 1782. január 9-én például azt írta, hogy egész Bécs városát és istállóit összejárta, de „egy valamire való mén lovat” nem talált, és ha megfelelőre nem akad, inkább egyet sem vesz.[78] Somogyi Ferenc nagykárolyi jószágkormányzó is azt jelentette a grófnak 1778. szeptember 28-án Bécsből, hogy Ausperg herceg istállójából egyetlen lovat sem vett, mert nem talált megfelelőt, noha „számtalan sok paripákat néztem”. [79] Ugyanő a hónap elején a győri vásárból lovas katonára aló lovakat keresett, ám keveset látott és drágán (80–90 forintért), így nem vásárolt. Pozsonyban viszont két ló megtetszett neki, azokat csak együtt adják el 150 forintért, mint írta szeptember 11-én.[80] Pontosan egy hónap múlva viszont Bécsben Loonczy úrnál talált egy 60 aranyat érő lovat, azt talán meg lehetne venni, ajánlotta a grófnak.[81]

Mint látjuk, nemcsak igényesen jártak el a Károlyi-megbízottak a lóvásárlásoknál, hanem gazdaságosan is. Rafizetni nem akartak, ám ha vétele kedvező alkalom kínálkozott, rögtön értesítették az uraságot. Így Janics prefektus 1779 augusztusában Bécsben járván nem mulasztotta el közölni Károlyival, hogy most — a háborúnak vége lévén — Bécsben sok szép paripát látott olcsón.[82] A lóvásárlásokon túl — melyek következtében olykor külön állatokat lehetett látni a Károlyiak méneseiben, mint a császáréiban — az uradalmi tisztek mindig mindent jelentettek Nagykarolyba a lovakról is éppen úgy, mint egyéb fontos ügyekről. Janics például 1779. április 23-i levelében nemcsak arról számolt be, hogy meglátogatta az ifjú gróft Vácott a piaristáknál, s annak mind erkölcsös viselkedésével, mind tanulásával nagyon elégedett a páter prefektus, hanem név szerinti részletezésben értesítette Károlyit „Fakó”, „Brillante”, „Fulmine”, „Paradenc” s a többi lovak betanításáról is.[83] Három hónap múlva kelt levelében — melyben bizonyos lovak eladását javasolta a széna és a zab „mostani szüksége” miatt — aggódo együttérzéssel írt a grófnak egy másik lóról. Isaszegen ugyanis a kocsi gondatlansága miatt a kis „Danus” nagyon megbetegedett. Ő az egyik kováccsal a beteg lovat hazahozatta, itt kúrálta, s bár sokan semmi reményt nem fűztek „éléséhez”, most már „jobb laczatik lenni”. [84] Augusztus 3-án örömmel értesítette Janics a gróft, hogy a derekegyházi tiszttartó szerint az ottani ménesek „a sovány időhez képest” mind egészségesek, akárcsak a Pesten levő lovak is.[85]

Talán e néhány kiragadott példa is jól szemlélteti a Károlyiak különös vonzódását a lovakhoz, s ez akár kellő magyarázattal is szolgálhatna arra, miért rendelte meg vagy fogadta el Károlyi a tótmegyeri kastély tervét Hillebrandtól úgy, hogy a díszudvart félkörívben istállók zárják le.

Ha viszont így áll a dolog, joggal tehetjük fel a következő kérdést: honnan vette magának Grassalkovich a bátorságot, hogy Károlynak éppen kedvenc lovaival kapcsolatosan mondjon ellent, sőt egyáltalán milyen alapon avatkozott be a Károlyi-kastély építésébe Tótmegyeren, méghozzá nemcsak valamilyen szerény észrevétellel, hanem olyan határozott intézkedéssel, hogy az építkezést egyszerűen leállította?

Erre is megtaláljuk a feleletet. Említettük már, hogy Grassalkovich több mint fél évszázadon át levelezett a Károlyi család különböző tagjaival. Ezekből a levelekből is kiderül, milyen szoros kapcsolat állt fenn közöttük.

E kapcsolat egyik oldalát kétségtelenül az adok-kapok viszony jelentette, hogy tudniillik egymás befolyását



igyekeztek kölcsönösen a maguk javára hasznosítani. Így például Grassalkovich 1717. június 5-i levelében azt válaszolta Károlyi Sándornak: szerencsájének tartja, hogy szolgálatára lehet, pórei előbbre vitelében tehetségéhez képest segíteni fogja (lévén akkor a 23 esztendő Grassalkovich Budán a kamara ügyvédje). [86] Pozsonyból 1719. március 1-én kifejezetten kérte Károlyit, hagyjon tisztjeinél számára rendelkezést, mit intézzon el neki következő napon kezdődő bécsi útja során, [87] másik bécsi utazása alkalmából Pozsonyban személyesen akart Károlyival találkozni. [88] Sokszor és sokféle ügyben járt el Grassalkovich Károlyi megbízásából. Megcsináltatta például a pesti apácák residenciájának clausurájához szükséges vasrostélyokat, különböző javításokat végeztetett el épületükön a Károlyitól e célra kapott 200 forintból; [89] különböző pénzügyi vállalkozásokat, birtokügyeket, jogi eljárásokat bonyolított le, udvari híreket és politikai értesüléseket továbbított Károlyinak; avagy éppenséggel a Haller úrfiak kókai szállásáról gondoskodott úgy, hogy a másutt szokásos 700—800 forintnál a költségeket viselő Károlyi számára jóval kedvezőbben, 550 forintban alkudott meg a gazdával. Ugyanakkor Grassalkovich nem egyszer kért is Károlyitól. Csolnokról például 1729. április 16-án azt írta Károlyinak, kész volna a birtokcserére, s az értékkülönbség pénzben való kifizetésére, ha Kartalon a Bosnyák család jussát az ő kezére juttatná Károlyi; [90] a Fáy úr előmenetele miatt valószínűleg megüresedő budai postamesterségnek az ő jelöltjeivel való betöltésére éppen úgy kérte Károlyi közbenjárását, [91] mint saját maga részére akkor, midőn a báró Révay

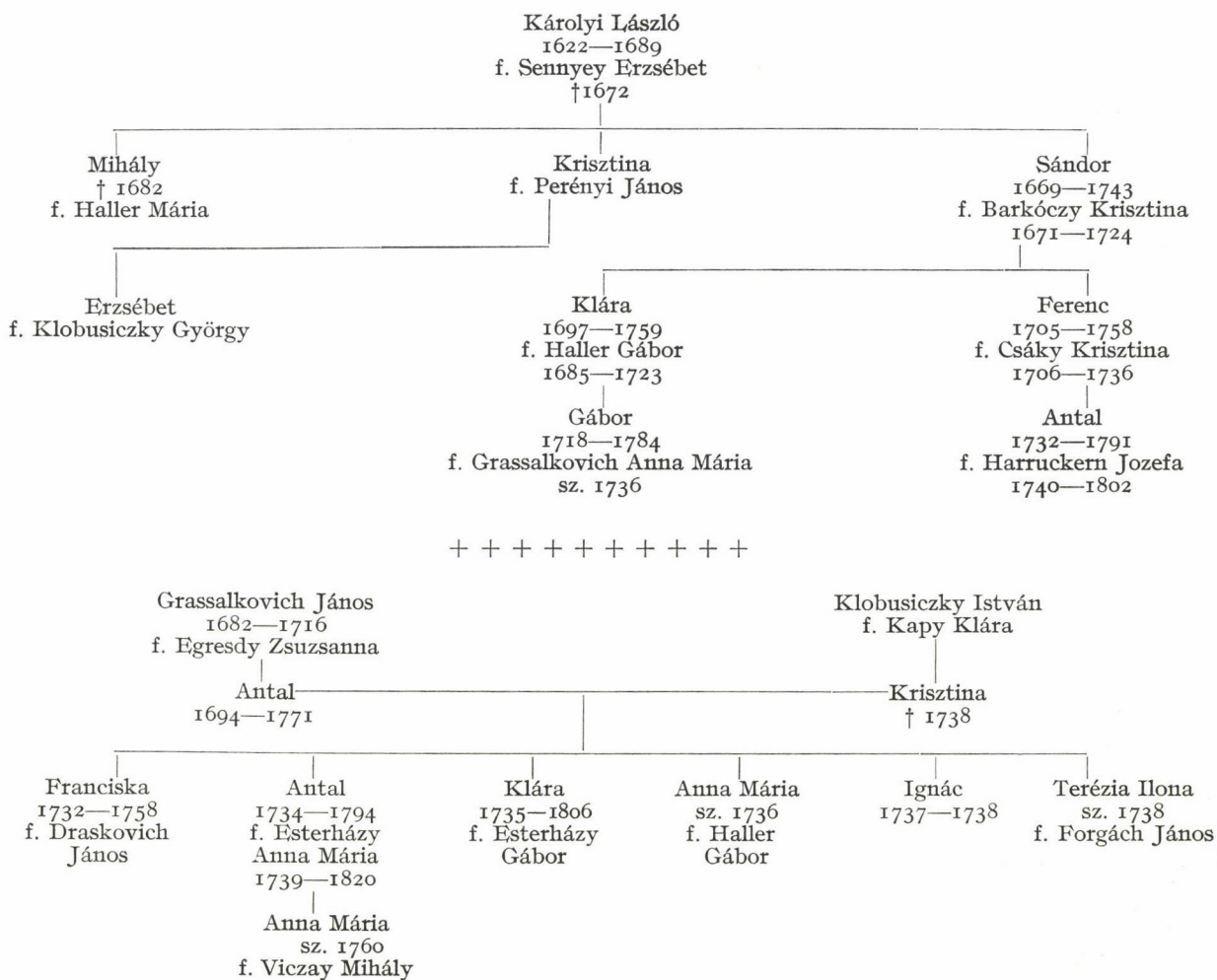
Mihály halálával elérhető közelségbe került Csongrád megyei főispánáért folyamodni kívánt. [92]

A nemzedékeken át fennálló szoros kapcsolatok másik oldalát a Grassalkovichok és Károlyiak közötti rokoni kötelék jelentette. Grassalkovich Antal és leánya nem alaptalanul illették a Károlyi család egyes tagjait „sógoruram”, „Monsieur mon très honnorée Oncle et gracieuse Père”, „Très Chère Cousin” megszólításokkal. [93]

Lássuk ezt a rokoni kapcsolatot közelebbről!

Grassalkovich Antalnak — Klobusiczky István és Kapy Klára leányával, Krisztinával 1731. december 31-én kötött és Klobusiczky Krisztina 1738. augusztus 30-án bekövetkezett haláláig hét éven át tartó — második házasságából hat gyermeke született: 1) Franciska, 2) Antal, 3) Klára, 4) Anna Mária, 5) Ignác, 6) Terézia Ilona. [94] Közülük a negyedik gyermek, az 1736. szeptember 17-én született Anna Mária (a Haller családban IV. Gábornak jelölt) Haller Gáborhoz ment feleségül. Ahhoz a — az 1784-ben tábornok, erdélyi főkormányzó és királyi étekfogó mesterként elhunyt — Haller Gáborhoz, kinek édesanyja nem más volt, mint Károlyi Klára, a szatmári békét létrehozó Károlyi Sándornak leánya és Károlyi Ferencnek nővére. Minthogy pedig Károlyi Klárának a férje — Haller III. Gábor ezredes — 38 évesen, férfikora delén 1723-ban meghalt, négy fiát az anyai nagypapa, Károlyi Sándor neveltette. Nem is akárhogyan, hanem olyan gondosan, amilyenben kortársaik közül kevesen részesültek: ő maga ügyelt fel iskoláztatásukra, maga választotta meg az iskolákat, nevelőket — mint az

Jobban áttekinthetők e rokoni kapcsolatok az alábbi — csak nagyon vázlatos — családfákból:





előbbieken éppen a Grassalkovichcsal folytatott levelezésben is olvashattuk. [95]

De nem ez a házasság jelentette az első vagy utolsó összekötő szálát a Károlyiak, Hallerok, Grassalkovichok vagy Klobusiczkyak között. Így Károlyi Sándor 1682-ben elhunyt Mihály nevű fivérének felesége Haller Mária volt; Krisztina nevű nővérének Perényi Jánossal kötött házasságából született Erzsébet lánya — tehát Hallerné Károlyi Klára és Károlyi Ferenc elsőfokú unokatestvére — Klobusiczky Györgyhez ment férjhez. [96] Ifjabb Grassalkovich Antalnak, tehát Hallerné Grassalkovich Anna Mária bátyjának Esterházy Anna Máriától 1760-ban született (ugyancsak Anna Mária nevű) leánya esküvőjét 1775-ben Viczay Mihállyal (1757—1831) tartotta. [97] kinek ősei között találjuk Esterházy Pált, Károlyi Mihály és Perényi Erzsébet lányának, Károlyi Zsuzsannának második férjét. [98]

Fölmerül azonban még egy kérdés Grassalkovich határozott közbeavatkozása láttán Hillebrandt terve ellen a tótmegyeri Károlyi-kastély építései. Ez pedig Grassalkovich és Hillebrandt kapcsolata, illetőleg a szakértelem kérdése.

Grassalkovich ugyanis nem volt építész szakember, a tervező, Hillebrandt viszont igen, méghozzá nem is akármilyen, Grassalkovich saját szavai szerint „híres és nevezetes Ingenieur”. A tótmegyeri kastély építései Hillebrandt immár kilencedik éve töltötte be a magyar királyi udvari kamara építészé tisztségét, negyedik éve a végleges kinevezési okmány birtokában, s idő közben — majd 1766-tól újra — megemelt fizetéssel. Jóllehet csak 1772-ben lett aztán a császári ház legfőbb udvari építészé, majd a bécsi akadémia építészeti osztályának tanácsosa, [99] Grassalkovich vele szemben mindenképpen csak szerény amatőrnak minősülhetett. [100] Még akkor is, ha Grassalkovichnak nemcsak nagyarányú művészetpártolói tevékenységéről tudunk, aki mögött akkor már jó néhány kastély építtetése állt — még a 18. század első feléből az 1763 körül már átépített hatvani kastély; a gödöllői kastély (1744—1750); ennek közelében a babatpusztai istállókastély (1750 körül); a kompolti kastély (1750); a tatárszentgyörgyi kastély (1760 körül); a gyönyösi palota (1760); talán a kartali kastély (18. század közepe), illetőleg az örkényi kastély és a sülysápi vadász-kastély is (mindkettő 1770 körül) [101] — tehát meglehetősen széles körű gyakorlati tapasztalatokkal is rendelkezett, hanem akkor is, ha szintén tudjuk, hogy határozott érzeléssel rendelkezett az építészet iránt, amelyet tudatos tanulmányokkal igyekezett tovább fejleszteni, s amelyet saját aláírásával elfogadottnak jelzett számos fennmaradt tervrajz is mutat. [102] Jellemző rá, hogy a hagyomány szerint 77 éves korában a szíve is akkor mondta fel a szolgálatot, amikor 1771. december 1-én délután éppen a Csömörön emelendő Nep. Szent János-szobor tervrajzát nézegette. [103] Végeredményben azonban mégiscsak Hillebrandt volt az építész, nem Grassalkovich. Hogyan merészelt hát olyan határozottan belekötni Hillebrandt tótmegyeri tervébe?

Erre is találunk magyarázatot, méghozzá nem is rendkívülit. Csak éppen össze kell vetni egy-két életrajzi adatot. Íme: Franz Anton Hillebrandt 38 éves korában, 1757. július 30-án adta be kérvényét a magyar királyi udvari kamara elnökéhez, amelyben a megüresedett építési állásért folyamodott. Egy hét sem telt el, s augusztus 4-én megkapta megbízatását, majd később végleges kinevezési okmányát. [104] S vajon ki döntött a megbízás odaítélésében, kitől kapta meg az állást Hillebrandt? S kitől függött pályafutása azután is jelentősen? Nem más, mint egy 1716-ban a magyar királyi udvari kamara budai kerületi ügyvédjévé, 1720-ban királyi jogügyigazgatóvá, 1724-ben kamarai tanácsossá, 1731-ben királyi személynökké, majd 1748-ban — immár 32 évi kiváló udvari szolgálatait elismerésképpen — a kamara elnökévé kinevezett embertől. Ezt az embert pedig úgy hívták: Grassalkovich Antal.

Lám, hogyan és milyen messziről fonódnak össze némelykor a felületes szemlélő vagy be nem avatottak számára említésre sem méltó szálak, baráti, rokoni kapcsolatok, egzisztenciális függőségi viszonyok, egyéni elképze-

lések és közösségi érdekek mégoly jelentéktelennek látszó részletkérdésnél is, mint például annál, hogy hol legyen az istálló a tótmegyeri kastélyban!

Befejezésképpen villantsunk föl most még néhány részletet a tótmegyeri Károlyi-kastély további életéből — s ha már annyit foglalkoztunk velük —, elsősorban a lovakra vonatkozóan!

A lovak — istállóság ide, istállóság oda — továbbra is fontos szerepet töltöttek be a tótmegyeri kastélyban, pontosabban a surány-megyeri Károlyi-uradalomban. Részletes kimutatásokat találunk a számadásokban [105] például 1768—1769-ből arról, mennyit költöttek a 15 „remunda” lóra. [106] Tétélesen felsorolják, mennyiért vették, hány napig voltak az istállóban, mennyi zabot és szénát ettek meg, mennyiért üttettek rájuk patkót, tehát összesen mennyi kiadást jelentett egy-egy ló. Így a „megyeri szürke” 49 rénes forintba került, 44 napig volt az istállóban, ezalatt 44 porció szénát (össz. 2,56 Rf.) és 66 porció zabot (össz. 2,12 Rf.) evett meg, 24 krajcárért patkoltatták, tehát a ráfordított költség összesen 56 Rf 13 krajcár telt ki, mert minden lóra hozzájött a kiadásokban még 1 Rf 41 krajcár útiköltség. A többi ló — barna pej, seregély szürke, almás szürke, sárga, fekete stb. — vételára 30 és 60 Rf között mozgott, általában 30—44 napot töltöttek az istállóban, zabot összesen 2 Rf—2,56 Rf, szénát 1,30—2,12 Rf értékben ettek meg, s mindegyiknél 24 krajcárba került a patkoltatás. Így az útiköltségen kívül legtöbbjük 46—48 Rf, ill. 52—58 Rf közötti, a három legdrágább ló 62,24 Rf, 63,54 Rf, ill. 66,52 Rf megterhelést jelentett az uradalom pénztárának. [107]

Ha ismerjük a korabeli árakat azon a környéken — Megyeren például a ludak párját 24 krajcárért, 1 icce vaját 21 krajcárért, 500 darab tojást 2 Rf 30 krajcárért, 1 rúd spanyolviaszt 18 (de 4 rudat 48) krajcárért, 1 font faggyút 6 krajcárért, 4 konyhai serpenyőt 16 krajcárért, 1 fakanalat 6 krajcárért, 6 poharat 12 krajcárért, 4 talicskát 1 Rf-ért adtak; a posta egy levelet 4 krajcárért vitt el, két személyt Pestről Pozsonyig 8 Rf-ért, egy személyt Pozsonyból Bécsbe és vissza 2 Rf-ért; a bécsi szállásért 30 krajcár, a külvárosban szállásért vacsorával 45 krajcár, a bécsi „Eökor”-nél ebédért 57 krajcár, míg 3 napi kosztért 1,36 Rf-ot kértek; Pozsonyban ebédelni lehetett 17—24 krajcárért, ebédelni és vacsorázni itallal együtt 0,30—1,50 Rf-ért; Turcsányi inspektor a díszegi vendégfogadóban vacsoráért és szállásért 1,32 Rf-ot, Nyitrán két éjszakai szállásért 1,54 Rf-ot, Szereden éjszakai szállásért a maga, cselédje és a lovak kosztjára összesen 1,25 Rf-ot fizetett, miközben a lovakra 6 patkót 18 krajcárért üttetett fel, majd Pozsonyban 2 icce sört 4 krajcárért, a lónak lábára pálinkát 6 krajcárért s hájat kocsit kenni szintén 6 krajcárért kapott [108] —, tehát, ha ismerjük az árakat, nem tarthatjuk kevésnek az összegeket, amelyeket a Károlyiak lovaikra költöttek. Jellemző, hogy míg a Nyitra megyéit bemutató Szalóky János 1779-ben Megyeren csak az épületeket említi, [109] 1806-ban Noszpoly Zsigmond hasonló tárgyú kéziratában Megyeren a korábban nevezetes ménest emeli ki: „antea notabile Eqvatum exitebat.” [110]

A múlt század elején ezek szerint vesztíthetett hírnevől a megyeri ménes. Mert Károlyi József 1803-ban bekövetkezett halála miatt valószínűleg kevesebb pénz jutott az uradalom költségvetéséből a ménesre is akkori-ban, mint annak előtte. A földesúr ugyanis élete 35-ik évében, 1803. április 4-én meghalt, s özvegye, Waldstein-Wartenberg Erzsébet grófnő — kire a Károlyi-jóságok kormányzása szállott — szigorú takarékosági intézkedéseket hozott. [111] Hiszen hat gyermeke — közülük a legfiatalabb, Jozefa, abban az évben született, de Mária, a legidősebb is csak tízéves volt — fölnevelése és boldogulása olyan kötelezettségeket rótt rá, amelyek nagy józanságot követeltek tőle a gazdálkodásban. Ezért a megyeri uradalomban is a hasznosság, a jövedelem növelésének elve vezérelte. A Theatrum épületét például, mint egyikét azoknak, amelyek „nem annyira a haszonra, mint a Gyönyörűsége szolgálnak”, tekintettel haszontalanságára és gyöngye állapotára, teljes lebonthatásra ítélte. Helyét fákkal beültetnie más, épületre felhasználható



anyagát megőriznie, belső színházi felszerelését (díszletek, ruhák stb.) pedig Pestre küldetnie kellett a tisztartóságának, s ott a pesti théâtreum direktorával való megbeszélés után eladásra felkínálnia.

Megyeren tudniillik — félreértés ne essék! — nemcsak a Károlyi-ménés, a lovak voltak addig híresek, hanem többek között a színházi előadások is. Az 1799 tavaszán újjáépített színházban például Károlyi József özvegy édesanyja — Károlyi Antalné Harruckern Jozefa — megyeri látogatása idején, az ő tiszteletére 1799. július 11-e és 21-e között nem kevesebb, mint nyolc színházi előadást tartatott a többi ünnepi rendezvényen (üdvözlő felvonulások, fogadások, táncmulasztások, balettek, pantomim előadás, álarcosbál, sétakocsikázások, látogatások az uradalmi falvakban, templomokban, fácánoskertben stb.) kívül. De említésre méltó, hogy ezek között különösen nagy sikert a meghívott főúri előkelőségek körében az ismételt lovasjátékok arattak, a hibátlanul bemutatott karusszel gyakorlatokkal és művészi kontratánc figurákkal. [112]

Az imént említett fácánoskertet is érintették Károlyi Józsefné takarékosági intézkedései: ezt kihalásra ítélte. „Mivel a Megyeri Fátzányos Kert nem a hasznot hajtó Jozzagokhoz szamláltattatik, itten Fátzányok ennek-utánna nem fognak tartatni.” [113] Mindazonáltal sem a fácánokat, sem a kertet nem pusztíttatta el. Meghagyta, hogy a jelenlegi állományt neveljék fel, aztán minél nagyobb áron adják el, a kertet pedig — a sétálóutak további tisztántartásával — ültessék be fákkal, vagy vessék be. Egyébként a kastélykertre vonatkozóan is úgy rendelkezett, hogy ott az új kertészházon és a kutakon kívül ne építsenek semmi mást („Üveges házat, Grottat, Heget, és többféle Viz mesterségeket”), hanem a kipusztult gyümölcsfákat pótolják, s igyekezzenek minél több és minél jobb gyümölcsöt termelni. [114]

Károlyinének elgondolásait a jelek szerint sikerült is végrehajtani, mert e megyeri uradalom 1814. évi leírásában nem találjuk sem a színházat, sem a fácánost. [115] Ott szerepel viszont (a nagy juh- és marhaistállókon kívül) az uraság nagy loistállója 40 lóra, tehát a ménesnek helye volt Károlyiné elképzeléseiben is. [116] Félreértések elkerülése végett hangsúlyozzuk, ez a most említett ún. „nagy istálló” nem azonos az 1791-es leírásban szereplő, a kastély déli oldalszárnyának végében épített, 18 lóra való istállóval. A nagy istálló 1791-ben még nem létezett, csak a későbbi években épült, bár már 1791-ben sem a kastély oldalszárnyában kiképzett istálló volt az egyetlen

loistálló Megyeren. A kastélytól a helység irányában eltávolodva még uradalmi építményekhez vezetett az út: itt álltak a különböző gazdasági épületek és lakások, mint például a szekérszín, csűrök, pincék, kisebb-nagyobb, egymástól sövényvel elkerített udvarokban a hajdú és a kertész háza, a hozzájuk tartozó istállók s urasági istálló is, melyben akkor a számtartó tartotta lovait. [117] A nagy istálló tehát 1791 és 1814 között épült — szintén külön udvarban, kocsiszobával, kocsiszínnel — 25 rostélyos ablakkal, 42 öl és 2 sukk hosszúságú löetető vályúval, [118] többszörösen meghaladva az 1791-es (a kastély oldalszárnyában kiképzett, 18 lóra való) istálló méreteit, hiszen ott az egész oldalszárny hossza 25 öl volt.

A tótmegyeri birtok 1826. évi kimutatásaiból még további építkezésekről is tudomást szerezhetünk, ahol ismét szerepel a fácánoskert, új fácánkamrával, 1564,01 Ft értékben; új „lövöldöző” ház az anglus kertben 120,54 Ft értékben; a kastélytól különálló istállók pedig a következő értékekben: új istálló a kovács lakhelyével 3491,09 Ft, a régi istálló a kovácsmúhellyel és patikával 3642,23 Ft, s a 42 lóra való nagy loistálló kocsislakással és kocsiszínnel 7366,05 1/2 Ft. [119]

A 19. század második felében is tovább növekedett Tótmegyer híre és rangja. [120] A gazdaszat terén maradandó érdemeket szerzett, s annak emelésére, „egy magyar alapon és szellemben rendezendő felsőbb gazdasági tanintézet alapításának előmozdítására” [121] 50 000 forintot hagyományozó Károlyi Lajos idejében a tótmegyeri birtok állattenyésztésével, ménesével és ismét híres fácánosával együtt hazánk egyik legrendezettebb, mintagazdaságul szolgáló uradalmává vált.

A kastélyt, miként említettük, 1866-ban Ybl Miklós átépítette, s a Károlyiak „főúri eleganciával és kényelemmel” [122] rendezték be. Rendkívüli értéket képviseltek a művészi családi képek és történeti ereklyék, műtárgyak, a mintegy 12 000 kötetet tartalmazó könyvtár, melyekhez méltó kerettel szolgáltak a — korabeli leírások szerint — gyönyörű parkban a tágas pálmaház, a délszaki fák és cserjék remek példányai.

A most is nagy angolkertben álló kastély 1946 óta a csehszlovákiai állami erdészet irodáinak ad helyet. [123] A benne dolgozókat istállószag már nem zavarja, s bizonyára fogalmuk sincs arról, hogy a két évszázaddal előttük ott megfordulóknak mennyi, sőt egyáltalán valamilyen gondot okozhatott az a kérdés: hol legyen az istálló a tótmegyeri kastélyban.

Baddl Ede

## JEGYZETEK

1 Komját, Nyitra vármegye. Grassalkovich e kastélya már nem áll. Helyén ugyanis 1872-ben ifj. báró Wodianer Albert építtette fel saját, díszes kastélyát.

2 Szatmár vármegye főispánja, császári és királyi kamarás, a hétszemes tábla ülnöke stb.

3 gróf Haller Gáborné, szül. gróf Grassalkovich Anna Mária.

4 Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban: OL), Károlyi cs. lt., P 398, Missiles, no. 21101. — A levél szövegét teljes egészében, eredeti írásmód szerint közöljük. A könnyebb érthetőség kedvéért némi szómagyarázatot szükségesnek tartunk: praerogativa = kiváltság, előjog; vindicál = igényel; delineatio = tervrajz; projectum = terv; seponál = félretesz; prospectus = kilátás; Reit-Schul = lovas (lovagló) iskola; proportio = igény; convenientia = összhang.

5 Borovszky Samu és Sziklay János szerk.: Nyitravármegye. (Magyarország vármegyéi és városai) Budapest é. n. (1898), 56.; Súpis pamiatok na Slovensku, II., Bratislava, 1968, 445.

6 gr. Károlyi László: A nagy-károlyi gróf Károlyi család összes jószágainak birtoklási története, I. Budapest 1911., 323.

7 OL, P 392, Károlyi cs. lt., III. Uradalmak iratai, 141. fiók, Surány-Megyer, pag. 142.

8 gr. Károlyi László i. m., 323.

9 OL, P 392, Károlyi cs. lt., III. Uradalmak iratai, 141. fiók, Surány-Megyer, pag. 85 s köv.

10 Uo., pag. 89–90.

11 Kelényi György: Franz Anton Hillebrandt (1719–1797). Budapest 1976 (Művészettörténeti Füzetek, 10.), 64.

12 Uo., 10.; Kapossy János: F. A. Hillebrandt (1719–1797) Budapest 1924, 9.

13 Ez utóbbi munkáját Kelényi eredeti tervek, források hiányában csak feltevésként fogadja el. Kelényi, i. m., 13

14 Vö. Kapossy, i. m., 9–10.; Kelényi, i. m., 15–20.

15 Miklós Mojzer: Werke deutscher Künstler in Ungarn, Teil I., Baden-Baden/Strasbourg, 1962, 53.

16 Súpis pamiatok na Slovensku, II., Bratislava, 1968, 445.

17 Zádor Anna és Genthon István szerk.: Művészeti Lexikon. IV. Budapest 1968, 759.

18 Kapossy, i. m., 9. s köv.; Kelényi, i. m., 12. s köv.

19 Ezekről a továbbiakban részletesen szólunk.

20 Erre is még visszatérünk.

21 Kelényi, i. m., 17–18.

22 Uo., 65–66.

23 Annak ellenére, hogy Hallerné több mint két évtizeden át (1754–1777) váltott leveleket Károlyi Antallal. OL, P 398, Károlyi cs. lt., Missiles, no. 25099–25121. — A Grassalkovich és Károlyi családok közti levelezésekről egyébként a későbbiekben bővebben szólunk még.

24 OL, P 429, Grassalkovich cs. lt., IV. 9., A komjátai uradalom.

25 OL, P 397, Károlyi cs. lt., Acta Oeconomica, I.A/1–55. cs., Vegyes ügyviteli iratok (1760–1834).

26 OL, P 397, Károlyi cs. lt., Acta Oeconomica, II.B/2., 175. cs., Számadások (1758–1776).

27 Uo., pag. 14–15.

28 Uo., pag. 16–18.



29 Uo., pag. 38—40.

30 Uo., pag. 41., 47., 240.

31 Uo., pag. 245.

32 OL, Tervtár. T-20. A. Károlyi család lt. tervrajzai. 85. sz., Planum Castelli Tot-Megyeriensis.

33 OL, P 397, Károlyi cs. lt., Acta Oeconomica, II.B/ Surány-Megyeri uradalom, r.) Összeírások. 156. kötet.

34 Bécsi örlől van szó, amely 1,89 méternek felel meg, tehát a főépület 86,94 m hosszú és 11,34 m széles volt.

35 Azaz 47,25 méter.

36 A 1799. évi összeírás a tornácot, folyosót, előcsarnokot, előteret is ambitusnak nevezi.

A kastélyépületben kialakított lakoszobákat és egyéb helyiségeket az említett 1799. évi összeírás a következőképpen részletezi:

A) A kastély udvarába belépve jobb kéz felől az első helyiség az egyik kocsiszin. Vasruteszes fa ajtaja hat erős vaspánton és sarkokon kétfelé az udvarba nyílik, tetejét zsinórid fedli, padozatát égetett téglával rakták ki. E kocsiszintől valamennyire beljebb indul az egész épületen körbefutó, udvarra néző ambitus.

B) Ezt az ambitust az egész épület alsó szintjén körös-körül az első szobától az istállóig bolthajtás alatt, alsó padozatát négyszögletű, égetett téglával kirakva építették. A téglapillérek között az ambitus udvari, kereken 32 cm vastag fala 110 cm magasságig emelkedik. A főépület udvari frontján az ambitust az emelet alatt teljesen beépítették, s így közepén az udvari bejárat mellett két oldalról 6 zöldre festett zsalugáteres ablak néz az udvarra.

Az ambitusról összesen 31 egyenlő nagy ajtó nyílik különböző helyiségekbe, úgymint a szobákba, konyhákba, kamrákba, pincébe, padlásra, kályhafűtő helyiségekbe és 2 árnyékszékbe. Ezekben kívül még 7 kisebb, vaspántos, kilíncses puhafa ajtót képeztek ki az ambitusról a kályhafűtő helyekre. Az udvarra 5 nagyobb és 2 kisebb ajtón át lehet ki menni. Az udvarból belépve jobb felől az ambitus előtérnek szolgál.

C) Az ambitusról jól megvasalt, kétféle nyíló, dupla ajtón át 12 falépcső vezet egy bolthajtásos, égetett téglapadozatú pincébe, amelyben mintegy 250 akó bor fér el. (Ebben a tisztartó tartja borait.)

D) Az előbbi pince fölött nagy éléskamra terül el. Ennek az ambitusra nyíló puhafa ajtaját díofa színűre festették, takart francia zárral és mindennemű nem cinezett lakatosmunkával készítették el. Az éléskamra ajtajával szemben nyílik az első szoba — melyről a továbbiakban olvashatunk — ajtaja. A bolthajtásos mennyezetű, téglapadozatú kamra 3 ablaka közül a nyugat felől minden üveg nélküli, a déli (udvari) üvegtáblákkal, a keleti (a szekérszín felé) pedig karikás ablakívvel készült, s mindhármat vasrostélyokkal erősítették meg. A kamrában az asztali és konyhai edényeket, ruhákat és egyéb konyhai felszereléseket tartják szép számban, kétféle nyíló, polcos almáriumban, valamint fiókos és polcos állásokon; de van hely benne nemcsak gróf Balassa Ferenc zöldre festett, puhafa rámba foglalt „már igen rongyos” képeinek, hanem „spinnét jádzó instrumentomnak kemény faból két fiókos állása”, festetlen puhafa ágy, meg „régibb sraibtos” számára is, melynek „az fája valaha igen szép vala, de már most rossz statusban vagyon”.

E) Az ambitus napkelet felőli végében, mindjárt az imént leírt kamra ajtaja mellett alakítottak ki „egy le üléssre való” árnyékszéket, díofa színre festett, kulccsal zárható, pántokkal megvasalt, az ambitusra nyíló puhafa ajtóval.

F) Hasonló zárral és lakatosmunkával ellátott, ambitusra nyíló ajtót szereltek fel az árnyékszék melletti kályhafűtő helyre, amelyről az ambituson tovább menvén jobb kéz felől helyezkedik el az első szoba.

G) Ennek az első szobának két, díofa színűre festett puhafa ajtaja van, mindkettőt cinezett lakatosmunkával és francia takart zárrakkal; egyikük az udvar felé az ambitusra, a másik a szomszédos kis szobába nyílik. A deszkapadlós szoba bolthajtását és falait kifestették. Két ablaka napkelet felé, a harmadik észak felé az utcára néz. Mindhárom díofa színű, négy nyílású röfösfényő rámbával, cinezett lakatosmunkával készítették. Húsz-húsz üvegtáblából álltak, kívülről közönséges vasrostélyal erősítették meg, és zöldre festett, négy nyílású, puhafa zsalugáterekkel szerelték fel őket. A szobában közönséges zöld kályha áll és különféle bútorok (tölgyfa ruhásszekrény; egy kecskelábú, fekete márványlapos, faragott asztal; egy kétfiókos cseresznyefa asztal antik formájú lábakkal; zöld damaszt kárpittal borított hat régimódi karszék; négy ugyancsak régi módon pamutalt kihímzett szék; régi tükrös sötétárga rámban; régi formájú, kecskelábakon álló keményfa kanapé; egyszemélyes, zöldre festett puhafa ágy), s ajtaja mellett az ambitus falába bevert vashorgon nagy üveglámpás függ.

H) A következő szoba díofa színű, puhafából készült, cinezett lakatosmunkával és francia takart zárrakkal ellátott 2 ajtaja közül az egyik az udvar felé az ambitusra, a másik a mellette levő konyhákba vezet. Festett falai és bolthajtása van, deszkapadlója, s egy észak felé, utcára néző ablaka. Kupakos, zöld habos kályha áll benne. Néhány egyszerűbb bútor (kecskelábon álló díofa asztalka; 5 nádfonatos, sárgára festett, keményfa karszék; egyszemélyes sötétzöld ágy; gyertyatartó) alkotja a berendezést, és 4 kisebb, pergamenre festett, beívegezett kép díszíti a szobát fekete pácolt farámában, belül aranyozott pártákkal.

I) A bolthajtásos, égetett téglával kirakott padozatot konyhákban az előbbiekhez hasonló egyik — közepén kis ablaknyílással készített — ajtaján át az udvar felé az ambitusra, a másikon a szomszédos szobába lehet menni. A konyha közepén kis tűzhely áll, alatta sütökemencével, s a gerendába vert két vasszög fazekak leraakására szolgáló polcot tart.

K) A következő szoba mindenben: bolthajtásával, deszka padozatával, az udvari ambitusra, ill. a mellette levő szobába nyíló 2 ajtajával az előbbiekhez hasonló. Két ablaka észak felé, az utcára néz. Zöld kupakos kályhája s a szoba bútorzata is hasonló az előző szobához (háromfiókos, tölgyfa ruhásszekrény; egy sárgára festett — két oldala leeresztésével nagyobbítható — puhafa és egy kis díofa asztalka; 4 sárgára festett, nádfonatos, kecskelábú karszék keményfaból; 2 egy-egy személyes, fehérre, ill. zöldre festett puhafa ágy), valamint a képek is: 3 nagyobb, fekete pácolt fa rámbájú (belül aranyozott pártákkal) vászonra festett és 5 beívegezett, pergamenre festett, az előbbiekhez hasonló rámbakban.

L) Tovább — az előbbiekhez mindenben hasonló — kétajtós szoba van bolthajtással, deszkapadlóval, zöld habos, kupakos kályhával. Egyik ajtaja az udvar felé az ambitusra, a másik a mellette levő konyhába vezet, egyetlen ablaka észak felé, az utcára néz. Ez utóbbit négynyílásos, téli ablakkal is felszerelték. Ebben a szobában özvegy Lernerné asszony lakik.

M) A konyha — amelyben Lernerné főz magának — bolthajtásos, égetett téglapadozat, közepén tűzhellyel és ez alatti kenyér-22 kemencével. Az előbbiekhez mindenben hasonló, ám régiségük miatt már kopottabb és gyengébb 2 ajtó közül az udvar felé az ambitusra nyílóba világító üveglakocskákat tettek, a második Lernerné kis cseledőszobájába vezet. E konyhának északi, utcai falára a szimmetria megtartásáért vakablakot építettek vasrostély nélküli, de a többiekhez mindenben hasonló zsalugáterekkel. Hosszabb, fiókos puhafa asztal áll a konyhában, a fazekak leraakására szolgáló puhafa polcot pedig a gerendába vert két vasszög tartja.

N) Lernerné asszony bolthajtásos, égetett téglával kirakott padozatot cseledőszobáskájának bejárata a fent leírt konyhából nyílik, zöld kályhájának kupakja nincs. Egyetlen ablaka észak felé, az utcára néz, s jöllehet kívülről vasrostélyal megerősítették és zöldre festett, négyfelé nyíló zsalugáterrel ékesítették, belül részben olomba foglalt karikákkal, részben az alsó nyílású ablak alján fenyőfa deszkákkal foltozták ki.

O) Az ebédlő szoba mennyezete stukatúrás, alsó padozatát deszkával rakták ki, ajtaja az ambitusra nyílik. Az előbbiekhez mindenben hasonló ablakai közül kettő észak felé, az utcára, a harmadik nyugat felé, az uraság kertjére néz. Kupakos zöld kályha adja a meletet az ebédlőnek. Az asztali edényeket és ruhákat (porcelán tányérok, fém- és üvegtálcák, metszett kristály poharak, porcelán kávéscsészék, üvegpoharak, közönséges üvegpoharak) egy cseresznyefa pohár-szekében és két, díofával kirakott, 3-3 fiókos szekrényben tartják. Az ebédlőben — melynek falait 7 nagy, fekete rámbájú, belül aranyozott pártájú, régi császárokat és császárnékat ábrázoló festmény díszíti — egy hosszabb, puhafa és egy kicsiny, márványkövel mindenféle figurákra kirakott asztal, valamint 6 kecskelábú, nagy fekete bőrszék áll.

P) Egy kályhafűtő helynek, ahonnan a feljebb leírt és az alább következő szobáskát fűtötték, a többi szobához mindenben hasonló, de azoknál keskenyebb ajtaja is az ambitusra nyílik.

Q) Ugyanígy az ambitusról lehet bemenni a többiekhez szintén hasonló ajtón át — mely előtt kívülről a falba bevert vashorgon nagy üveglámpás függ — a 13 puhafából készült lépcsővel rendelkező padlásfeljáratra.

R) A következő szoba — melynek egyetlen ablaka a kertre néz, s három, mindenben az előzőkhez hasonló ajtaja közül egy az ambitusra, egy-egy pedig a mellette északra, ill. délre levő szobába nyílik — alsó padozata deszkával kirakott, a felső stukatúrás. Közönséges, zöld habos kályha van benne kupakkal, valamint a következő ingóságok: 1 ócska ruhamángorló; 5 szalmából kötött karszék; 1 régi, kivarrt karszék; 2 szintén régi, vászonnal borított karszék; 1 díofából, régi lakatosmunkával készített, lábakon álló, ócska játszó spinnét; 1 kétszemélyes, festetlen, puhafa ágy szalmazsákkal, 2 gypjjával töltött matraccal és hasonló vánkosaival, 1 közönséges, vastagabb vászonlepedővel, továbbá közönséges, vastagabb, fekete kartonlepedővel beborított, kétszemélyes paplannal; valamint 4 közepes nagyságú és 1 kisebb, vászonra festett kép fekete pácolt farámában, belül aranyozott pártákkal.

S) Az előbbiekben leírt szobából észak felé nyíló oldalszobácska alsó padozata is deszka, a felső stukatúra, s szintén a kertre néző egyetlen ablaka is mindenben hasonló a többiekhez, csakhogy téli időben a zsalugáterek helyett négynyílású táblás üvegből készített ablakot használnak. Gömbölyű, fehérre fényezett kályhája kőművesek által téglából rakott polcon áll. A szobácskában ezek az ingóságok találhatók: 1 puhafa, sárgára festett, minden lakatosmunka nélkül készített íróasztal, két oldalán 6 fiókkal és rajta szintén puhafa állással könyvek letételére; 1 régebbi, kecskelábon álló, díofából kirakott asztalocska; 3 natúrszínű, nádból font, egyenes lábú, keményfa karszék; 1 puhafa, zöldre festett, egyszemélyes ágy, benne 1 szalmazsák, 1 gypjjával megtöltött matrac, 1 vékony fehér lepedő, 1 fej alá való vánkos, belül kék stráfos kanavászból, kívül pedig vékony gyolccsal beborítva, s 1 hamuszínű és vörös virágú, pamuttal megtöltött,



vékony fehér lepedővel beborított kartonpaplan; 1 gyertyatartó letételére szolgáló, ócska, diófából készített, háromlábú eszköz; végül 6 vászonra festett, kisebb kép, fekete pácolt farámával, belül aranyozott pártákkal.

T) A következő szobának — melynek mindenben a többiekhez hasonló egyik ajtaja az udvar felé, az ambitusra, a másik a szomszédos szobába nyílik — felső padolása stukatúra, az alsó deszkával kirakott. Közöséges, zöld habos kályhája, s téli ablaka is van. E szoba ingóságai: 3 asztal — egyik festetlen, puhafa, a másik fiókos, ócska diófával kirakott, a harmadik (régén pamutlalt kívarrtot anyaggal borított) kis asztal pedig diófa lábakon áll; 2 nagyobb, fekete bőrrel beborított, kecskelábú karszék; 1 porcelán vászonnal beborított, régi, nagy kanapé; 1 zöldre festett, puhafa, egyszemélyes ágy, benne 1 szalmazsák, 1 régebbi, lőszórral töltött matrac kék stráfos kanavászból, 1 vékony lepedő, 2 fej alá való vánkoss, kívül-belül fehér gyolccsal beborítva, 1 pamutlalt megtöltött és vékony lepedővel borított vörös kartonpaplan; valamint 5 nagyobb és 3 kisebb, vászonra festett kép, fekete pácolt farámával, belül aranyozott pártákkal.

U) A következő — felül stukatúrával, lent deszkával padolt — szoba egyetlen, mindenben a többiekhez hasonló ajtaja az ambitusra nyílik, szintén egyetlen, téli ablakkal felszerelt ablaka a kertre néz. A szobában közöséges, zöld habos kályha áll kupakkal. Az ingóságok a következők: 2 asztal — az egyik közöséges, festetlen, puhafából, a másik ócska, kecskelábakon, benne levő forgó vas karikácskák, diófával ostábla formára kirakott fiókkal; 2 ágy — az egyik zöldre festett, puhafából, hat tábori falában, benne forgó vaskarikák, a másik közöséges, festetlen, puhafából. Ebben 1 szalmazsák, 1 új, lőszórral töltött matrac közöséges kanavászból, hozzá tartozó vánkossal, 1 vékony lepedő, valamint 2, belül ugyancsak kék stráfos kanavással, kívül pedig vékony gyolccsal borított fej alá való vánkoss; 2 fekete bőrrel borított, kecskelábú, nagyobb karszék; 1 fekete pácolt rámájú, falon függő, közepes nagyságú régi tükör; 4 közepes és 4 kisebb, fekete pácolt fa rámájú, belül aranyozott pártás, vászonra festett kép; 1 közöséges puhafa, három fiókkal és közöséges lakatos zárrakkal elkészített „ruháknak való sraibits”; 1 puhafa ruhafogas kétoldalt deszkával. Ezen és a mindjárt leírásra kerülő szobák kertre néző ablakai között a szimmetria megtartásáért van egy vakablak zöld, mindenben a többiekhez hasonló zsalugáteral.

V) A következő szobának — melyben a számtartó lakik — felső padolása stukatúra, az alsó deszkával kirakott. Két ajtaja közül az egyik közöséges, az udvar felé levő ambitusra nyílik, ehhez vassarkokon, vaskilincsel, közöséges puhafából, félig nyári szűnyoghálóval ellátott ajtót ragasztottak. A másik ajtó a szomszéd szobába vezet, mindenben a többiekhez hasonló, csak nem diófa színűre, hanem sárgára festették. Mindenben a többiekhez hasonló a szoba kertre néző, téli ablakkal is felszerelt ablaka. Közöséges, zöld habos kályhája van kupakkal a szobának, de egyéb ingóság nincs benne, csak egy nagyobb, vászonra festett kép pácolt fekete fa rámában, belül aranyozott pártákkal.

X) A számtartó második szobájának felső padolása bolthajtásos, az alsó deszkával rakták ki. Mindenben a többiekhez hasonló — csak nem diófa színűre, hanem sárgára festett — két ajtaja közül az egyik a mellette levő szobába vezet, a másik „az Cassa Kamarájába”, vagyis a pénztárszobába. Egyetlen, mindenben az előbbihez hasonló ablaka a kertre néz. A szobában 4 nagyobb, kecskelábú, fekete bőr karszék van; 1 puhafa, kékre festett ruhafogas; 1 kecskelábakon álló, keményfa, négyzetes vörösmárvány asztal pénz olvasására; 1 papírvágó olló; 1 linea; valamint 1 fa kalamáris porzójával együtt.

Y) A „Cassa Kamaranak” felső padlása bolthajtásos, az alját égetett téglával rakták ki. E szobának valaha a többiekhez hasonló, ambitusra nyíló ajtaja most is megvan ugyan, ám belülről — biztonság kedvéért — téglával befalazták. A pénztárszobában a következő ingóságok találhatók: 1 hosszabb formájú, háromrekesztéses, megvasalt pénztartó láda; 1 ócska, kis puhafa asztal; 13 pénzbeszedő fatál; 3 „fain” cinből való mérték, úgy mint 1 icce, 1 meszly és 1 verdung; 1 pénzeszacskóknak való, mintegy három rőfnyi vászon darab. (Ebből az alkalomból meg is olvasták a kasszában levő készpénzt, azt pénzegységek szerint 21 tételben — itt nem részletezzük — felsorolták, melyeknek végösszege 4588 forint 5 krajcár volt.)

Z) A pénztárszoba téglával berakott ajtajának szomszédosságban levő kis kamra felső padlása bolthajtásos, az alsó téglával kirakott. A többiekhez mindenben hasonló, közöséges ajtaja az udvar felé, az ambitusra nyílik. Ugyancsak az ambitus felé, keresztvassal ellátott kis szelelő lyukban a falhoz támasztva, két lábon álló, 2 puhafa fogas található hús és szalonna főlakasztására.

AA) A számtartó harmadik szobájának felső padlása bolthajtásos, az alsó deszkával padolták ki. Ajtajához — amely az udvar és a kert felé levő nagy ambitusra nyílik — sárgára festett, vaskilincses, félig nyári szűnyoghálóval felszerelt, közöséges puhafa ajtót ragasztottak, a többiekhez mindenben hasonló, két kertre néző ablakához pedig téli ablakot készítettek. A szobában zöld habos kályha áll kupakkal, továbbá 2 keményfa, sárga posztóval borított karszék és 1 kékre festett, ruhaaggatásra szegekkel ellátott, puhafa fogas.

BB) Következik az egész épület alatt keresztülmenő, az udvarra és a kertre nyíló nagy ambitus. Felső padlása bolthajtásos, az alsó részben négyzetletű, fehér faragott kővel, részben négyzetletű égetett téglával kirakott. Ezen ambitusnak az udvar felőli bejárata

fölött kis zsindeles fedél található, amely alatt esőben a hintók alkalmasabban megállhatnak. E nagy ambitusnak négy ajtaja van: az egyik a felső emeletre vezető kölépcsőnél kétfelé nyíló, zöldre festett, félig deszkás, félig farostélyos, hat cinezett vassarrokkal és -pántal, francia pléhvel borított, s ennek irányában csigán üveglámpás függ; a második, diófa színűre festett, francia pléhvel borított és vassarkokkal ellátott, kétfelé nyíló ajtó a számtartó konyhájába vezet; a harmadik, ugyancsak nagyobb, kétfelé nyíló, alsó részén deszkázott, felső részén farostélyos, sötétzöldre festett, hat vaspántos ajtó a kertbe nyílik; míg a negyedik, vaspántos és vaskilincses, diófa színűre festett, puhafa ajtó kis kamrácskába. A nagy ambitusnak két ablaka van: egyik észak felől, másik dél felől a kertre néz, kívülről vasrostélyokkal, belül pedig üveg helyett sűrű farostélyokkal. Itt ez ambitusban még egy kékre festett, falhoz erősített, ruhaaggatásra szegekkel ellátott, puhafa fogas található.

CC) A nagy ambitusban levő ajtók leírásából látható, hogy ezek egyike a számtartó konyhájába vezet. Ebben a felül bolthajtásos, alul égetett téglával kirakott konyhában szintén égetett téglából föl épített tűzhely áll. Kívülről vasrostélyos, belül négy nyílásos, közöséges asztalos- és lakatosmunkával készített, ólomba foglalt karikák-ból álló két ablaka a kertre néz. A konyhában található 1 hosszabb puhafa asztal; 1 — a kéménytartó gerendába vasszegekkel föl erősített — puhafa deszka polc a fazekaknak; valamint 1 senkellő, kisebb fazékpole, melynek egyik vége a falba van beeresztve, a másik vége pedig ugyancsak a kéménytartó gerendához szögezve négy vas lécszöggel.

DD) A számtartó cselédszobájának felső padlása bolthajtásos, az alsó égetett téglával kirakott. Vassarkos, közöséges pléhes ajtaja a számtartó konyhájába nyílik, a többiekhez mindenben hasonló ablaka a kertre néz. Téglából rakott kenyérsütő kemence, s e körül puhafa pad áll benn, továbbá 1 ugyancsak puhafa, négyzetletű, fiókos asztal; 3 ócska puhafa karszék; és 1 festetlen, puhafa ruhaakasztó fogas. Van itt még egy régi ajtóhely, amelybe kőművesek puhafa deszkából polcot építettek be holmik letételére.

EE) Egy fatartó kamrácska felső padlása bolthajtás, az alja csak tiszta föld. A többiekhez mindenben hasonló — de francia pléh helyett vasretessel ellátott — közöséges ajtaja az ambitusra nyílik.

FF) Árnyékszék következik két leilől helyell. Mindegyiknek közöséges, vaspántos, puhafa ajtaja van kis francia pléheskéssel és kulccsal ellátva. Az árnyékszék közöséges fő ajtaja az ambitusra nyílik az udvar felé, s mindenben a többiekhez hasonló, kivéve azt, hogy nem francia, hanem közöséges kulccsal nyitható pléhe van.

GG) A következő szobának — melynek felső padlása stukatúra, az alsó deszkával kirakott — két, mindenben a többiekhez hasonló ajtaja közül az egyik a mellette levő szobába, a másik az ambitusra nyílik az udvar felé. Egyetlen ablaka a kertre néz, ez kívülről vasrostélyos és zsalugáteres, belül pedig négyfelé nyíló üvegtáblás. Közöséges, zöld habos kályha található a szobában kupak nélkül; 1 sárgára festett, két fiókkal és francia zárrakkal föl szerelt szekrény; 1 ugyancsak puhafából, hat deszkából készített polc holmiknak; valamint 1 szintén puhafa, szegekkel ruha aggatására szolgáló, kékre festett fogas. Ezen és a következő szoba ablakai közt a kert felé — a szimmetria megtartásáért — vakablakot képeztek ki a többiekhez hasonló zöld zsalugáterekkel.

HH) Ennek az imént említett, következő szobának felül stukatúra, lent deszka a padolása. Két ajtaja és egyetlen ablaka mindenben a többiekhez hasonló. Az egyik ajtó a szomszéd szobába, a másik az udvar felőli ambitusra vezet, ablaka a kertre néz. Közöséges, zöld kályha áll a szobában kupakkal, továbbá 1 hosszabb, festetlen puhafa asztal; 3 keményfa, sárgára festett, nádból font, kecskelábú karszék; 1 nagyobb, fekete bőrös, kecskelábú karszék, s van még itt 2 nagy, vászonra festett kép — az egyik ráma nélküli, a másik kopott fekete és valamennyire megaranyozott rámában —, valamint 1 kisebb, vászonra festett kép fekete pácolt farámával, belül aranyozott pártákkal.

II) A következő szoba ugyanígy felül stukatúra, lent deszka padolású. Két ajtaja és egy ablaka mindenben a többiekhez hasonló: egyik ajtaja szintén a szomszéd szobába, másik az udvar felőli ambitusra vezet, s ablaka a kertre néz. A szobában közöséges, zöld kályha van kupakkal, s az alábbi ingóságok: 2 egyszemélyes puhafa ágy — az egyik zöldre festett, a másik festetlen; 2 szalmazsák; 3 lőszórral töltött matrac a hozzátartozó vánkossal; az egyik kék stráfos kanavászból régebbi, a második közöséges vászonból, a harmadik szintén kék stráfos kanavászból, de újabb; mindkét ágyban egy-egy tisztességes lepedő, valamint az egyiken feketés kartonból, pamutlalt megtöltött, a másikon szintén kartonból, de közepén zöld selyem tükörrel, ugyancsak pamutlalt megtöltött és vékony lepedőkkel beborított paplan; 1 közöséges, puhafa fél asztal (másik fele a T. betű alatt leírt szobában); 1 kecskelábú, fekete bőrös, nagyobb karszék; 5 festetlen, puhafa karszék; végül 6 közepes nagyságú, vászonra festett kép fekete pácolt farámában, belül aranyozott pártákkal.

KK) A következő szoba felső padlása stukatúra, alul deszkával padolták ki. Két ajtaja mindenben az előbbiekhez hasonló, egyik az ambitusra, a másik a mellette levő szobába vezet. Szintén az előbbiekhez mindenben hasonló, téli ablakkal is ellátott ablaka a kertre néz. Közöséges, zöld habos kályha áll a szobában, mely a következő két szobával együtt a tisztartó szállásul szolgál.

LL) E szoba felső és alsó padlása, két ajtaja — melyek közül az egyik az udvar felőli ambitusra, másik a szomszéd szobába nyílik,



két, téli ablakokkal is ellátott, kertre néző ablaka, valamint közönséges, zöld habos kályhája kupakkal mindenben az előbb leírt szobában levőkéhoz hasonló.

MM) A következő szoba a kastély dél felőli szegletében van, melynek mind felső, mind alsó padolása, egy ambitusra nyíló közönséges ajtaja, egy nyugat felé a kertre és két dél felé, az utcára néző ablaka, zöld habos kályhája kupakkal mindenben az előbbiekhez hasonló, csak hogy téli ablakai nincsenek.

NN) Következik a padlásra való fölmenetel helye, melyben 14 puhafa lépcső van, többiekhez hasonló közönséges ajtaja az ambitusra nyílik.

OO) Nagy konyha, amelynek felső padlása bolthajtásos, az alsó égetett téglával kirakott. Mindenben a többiekkel egyező, három közönséges ajtaja közül az egyik — melyhez metszett lécből sorompó is van ragasztva minden vaseszköz nélkül — az ambitusra nyílik, a második (jobb kéz felől) a szakácsok munkaszobájába, a harmadik pedig a tisztartó cselédszobájába. A konyha közepén nagy tűzhely áll alatta levő kenyérsütő kemencével, s ugyancsak ezen a tűzhelyen süteménynek való, kisebb kemence is van. Két dél felé, az utcára néző, négynyílású, ólomba foglalt karikás ablaka az előbbiekkel megegyezik. A konyhában található még egy hosszú, kétfiókos puhafa asztal és két, a kemény gerendájában faszögeken álló fazékpól. A konyha fő bejárati ajtaja előtt az ambitus udvar felőli falára kis harangocskát helyeztek el, ezzel adnak jelet, mikor a szakácsok tálnak.

PP) A szakácsok említett munkaszobájának felső padlása bolthajtásos, az alsó négyszögletű, égetett téglával kirakott. Dél felé, az utcára néző ablaka a konyhai ablakokhoz hasonló. A szobában egy ruhaakasztó fogas van.

QQ) A tisztartó cselédszobájának felső padlása bolthajtásos, az alsó téglával kirakott. Két közönséges ajtaja közül az egyik az ambitusra, a másik a mellette levő szobába vezet, egy ablaka dél felé, az utcára nyílik. Ezek mindenben a konyhabeliekhez hasonlóak. Közönséges, zöld habos kályhája kupakkal szintén olyan, mint a többi. Ebben a szobában áll: 2 vászonnal borított karszék — egyik nagyobb, másik kisebb; 2 közönséges, festetlen puhafa karszék; 2 puhafa ruhaakasztó fogas puhafa szögekkel; valamint egy régi almariumoska alul kétfelé, felül egyfelé nyíló ajtóval, belül két fiókkal, közönséges vaszárral.

RR) A következő szoba felül bolthajtásos, alul égetett téglával kirakott. Ajtaja és ablaka mindenben a többiekhez hasonló. Az ajtó közönséges, az ambitusra nyílik, az ablak dél felé, az utcára néz. A szobában a kályha helye megvan ugyan, de kályha nincs, viszont a falba vert vasszögeken puhafa polc található.

SS) A lóistálló felső padlása gerendákon duplán rakott és gyalult deszkákkal, az alsó pedig égetett téglával kirakott. Az istállónak vaspántokkal és francia borított zárral, az udvarra kétfelé nyíló, dupla ajtaja van. Hat ablaka közül egy jobb kéz felől, a szénatartó mellett, vasrostéllal és ablakkal az udvarra néz, kettő a dél felé levő utcára, kettő pedig kelet felé, a mezőre. Mindenben az előbbiekhez hasonlóak, csak hogy zsálugáterekkel is fel vannak szerelve. A hatodik ablak vasrostéllal, üveg helyett fatáblákkal az istálló melletti kocsiszínbe nyílik. Az istállóban minden szükséges felszerelés, úgymint vályú, szénatető saroglya, hidas és a többi mind úgy el van készítve „három strajfnál” — hogy bármikor 18 lovat be lehessen kötni. Van még az istállóban 1 puhafa, két oszlopon falhoz támasztott fogas lószerszámok fölaggatására, valamint 1 puhafa deszkából összevert lépcső a paripára felüléshöz.

TT) A kocsiszín felső padlása a zsindeleszterhája, az alja égetett téglával kirakott. Puhafa kapuja hat erős vaspánttal és -sarkon kétfelé nyílik, s a kapun kívágot, vasretesszel megvasalt, két vaspánton az udvarra nyíló ajtaja van.

UU) Kis konyháska következik, melynek felső padlása deszka, az alsó pedig föld. Keménye alatt kis tűzhely áll. Udvarból nyíló ajtaját két vaspánttal, fakilincsel és zárral készítették el.

VV) E konyháska melletti kis szoba felső padlása is deszka, az alsó föld. Ajtaja a konyhácskába vezet, mindenben a konyha ajtajához hasonló. Kétnyílású táblás ablaka kelet felé az udvarra néz. Kis kenyérsütő kemence található benne.

Következik a kastély második traktusának leírása.

XX) Az előzőekben BB jelzéssel leírt, kétfelé nyíló zöld ajtón keresztül belépve 25 kemény kőből faragott lépcső vezet a második traktusra. Itt az ambitusnak felső padlása stukatúra, az alsó négyszögletes, fehér kővel kirakott. Kelet felé az udvarra néz két nagyobb ablaka, melyek nyolc nagy táblával, egészen cinezett lakatosmunkával készültek, s kétfelé nyílnak csak úgy, mint zöldre festett zsálugáterek. Az ambitusban a lépcső felől tisztességes vasrostély véd a leestől és egy csigán függő nagy lámpás.

YY) Az iménti ambitusból bal felé menvén ismét egy kis ambitus van három ajtóval. Az egyik díofa színűre festett, francia borított zárral és egészen cinezett lakatosmunkával készített, kétfelé nyíló, magas puhafa ajtó az előbbi ambitusba vezet; a második bal kéz felől, az ebédülő palotába nyíló, az előzőhöz hasonló, kivéve, hogy ennek egész lakatosmunkája sárgarézből van; a harmadik ajtó az elsőnek irányában ugyancsak az ambitusra nyílik, mindenben is ahhoz hasonló. Ennek az ambitusnak felső padlása stukatúra, az alsó négyszögletű fehér kővel kirakott. Két, mindenben az előbbienhez hasonló ablaka az udvarra néz.

ZZ) Ugyancsak ambitus, melynek alsó és felső padlása, nemkülönben az udvarra néző két ablaka mindenben az előbbiekhez hasonló. Egy, az udvar felőli szobába nyíló ajtaja fölött falba vert vaskapcsos nagy öreg lámpás függ. Ebben az ambitusban van a harmadik traktusra vezető, 10 kemény és 21 puhafából készített lépcső díofa színűre festett karfákkal. A lépcső alatt díofa festékkel, cinezett lakatosmunkával készített, kályhafűtő helyre vezető kis puhafa ajtó is található.

AAA) Szoba következik, melynek felső padlása stukatúra, az alsó deszka. Az előbbiekhez mindenben hasonló ajtaja az észak felőli szobába, ablaka az udvarra nyílik. Falában ruhák elrakására ötpolcos puhafa almárium van, melynek ajtaja kétfelé nyíló és mindenben az eddig leírt ambitusok ajtajaihoz hasonló. Fehérre fényezett vaslábakon kályha áll benne, mely alatt a padozat négyszögletű, faragott fehér kővel van kipadolvá. A szobában egyenes lábón álló, cseresznyefával kirakott, fiókos kis játszóasztal is található, valamint egy egyszemélyes, sárgára festett, puhafa ágy, melynek a teteje időnkint asztali szolgálatot teljesít. Ez alá az ágy alá tettek egy másik, ugyancsak puhafa és az előbbihez hasonló, sárga festékkel megfestett ágyat forgó vaskarikákon, amelyet fiók formára ki lehet húzni és ismét visszatolni.

BBB) Északról dél felé menvén a második traktus első szobájának felső padlása stukatúra, az alsó négyszögletes, pallérozott tölgyfa táblákkal kipadolt. A szomszédos szobába vezető ajtaja mind nyílásban, mind színben és nagyságban az előbbihez hasonló, csak hogy egész lakatosmunkája sárgarézből készült. Kertre néző ablaka is mindenben az előbbihez hasonló, ám a „csendesebb nyugalomnak kedvéért” belülről díofa színre festett, puhafa táblákkal szerelték fel. Fehérre fényezett vaslábakon álló kályhája alatt a padolás négyszögletű faragott kővel kirakott. Falában ruháknak elrakására puhafa almárium van öt polccal, melynek ajtaja kétfelé nyílik és mindenben az előbbiekhez hasonló, csak hogy egész munkája sárgarézből készült. A szobában az alábbi ingóságok találhatók: 6 fehér és zöld festékkel festett, egyenes lábú, nádból kötött karszék; 1 ezekhez hasonló kanapé; 1 egyszemélyes, kecskelábakon álló, kék porcelán vászonnal borított, tornyos keményfa ágy; 1 különös fából készített, egyenes lábakon álló tükrös és sárgarézzel munkával ellátott „Nochtzajt”; 1 ugyancsak különös fából való gyertyatartó, melynek felső részéhez két ezüstözött sárgarézzel gyertyatartót kapcsoltak, és ehhez a gyertyavilág ellen zöld tafotából ernyőt készítettek; valamint 1 éjjeli fazék eltételére szükséges, kecskelábakon álló, keményfa eszköz.

CCC) A következő szoba felső és alsó padlása, kályhája, kertre néző két ablaka és az ebédülő palotából nyíló ajtaja mindenben az előbbiekhez hasonló, kivéve, hogy e két ablakon semminemű belső fatáblák nincsenek. A szobában van: 2 díofával kirakott, kívül sárgarézzel készített, belül lakatosmunkával felszerelt, egyenes lábokon álló, háromfiókos ruhásszekrény; 2 játszóasztal: az egyik új, egyenes lábakon álló, cseresznyefával kirakott, négyfiókos, a másik régebbi, kecskelábú, feketére fényezett, különös virágokkal felékésített egy kis fiókkal; 6 fehér és zöld festékkel festett, egyenes lábú, nádból kötött karszék; 1 ezekhez mindenben hasonló kanapé; továbbá 1 piramis formájú, háromszögletes, kecskelábakon álló, alul kétfiókos, egészen sárgarézzel munkával elkészített, kékre és valamennyire fehérre fényezett pohárszék, melynek felső része üveg alatt van.

DDD) Ebédülő szoba vagyis palota, melynek felső és alsó padlása, két ajtaja — melyek közül az egyik, amint róla már említés történt, az udvar felé, YY betűk alatt leírt ambitusra, a másik a mellette levő szobába nyílik —, négy kertre néző ablaka és kályhája mindenben az előző szobában levőkéhoz hasonló. Itt következnek a benne levő ingóságok: 1 puhafa, díofa színre festett, négy darabból álló, nagy ebédülőasztal; 1 másik régebbi, kecskelábakon álló, fekete színnel fényezett és különös virágokkal felékésített, egy kis fiókos asztalka; 1 piramis formájú, háromszögletes, kecskelábú, alul kétfiókos, egészen sárgarézzel munkával elkészített, kékre és valamennyire fehérre fényezett pohárszék, melynek felső része üveges; 24 kecskelábú, fekete bőrral borított, új keményfa karszék; 1 az ajtó irányában a falon függő nagyobb tükrös; valamint 1 hatgyertyás, a szoba felső padolásának közepén vörös színőron függő, kristály luszter.

EEE) A következő szoba alsó és felső padlása, két kertre néző ablaka és a mellette levő szobába nyíló ajtaja is mindenben hasonló az előbbiekhez. A szobában 1 olasz keményfa van, kívülről pallérozott, vörösmárvány kőből; hozzá szükséges két, kívülről rezes, belülről vas kecskeláb; 1 vasfogó; 1 vas lapátocska; 1 erősen megaranyozott, három lábón álló és rajta ugyancsak erősen megaranyozott rámban vörös tafotából készített eszköz az olykor erősebb láng megakadályozására; továbbá 1 egyenes lábú, cseresznyefából kirakott négyfiókos kisebb játszóasztal; 5 egyenes lábú, természetes színű, nádból kötött, új keményfa karszék; 1 ezekhez hasonló kanapé; 1 egyszemélyes, kecskelábakon álló, kék porcelánvászonnal borított, tornyos keményfa ágy; valamint ugyancsak keményfából 1 kecskelábú, éjjeli fazék eltételére szükséges eszköz.

FFF) Az e melletti szoba felső és alsó padlása is olyan, mint az előbbiek. Csak egyfelé, az ambitusra nyíló, cinezett lakatosmunkával és francia borított pléhvel megvasalt puhafa ajtaja díofa színre festett. Kertre néző ablakát szintén „csendesebb nyugalomnak okaért” fatáblákkal látták el. Vaslábakon álló, fehérre fényezett kályha található benne, továbbá 3 egyenes lábú, természetes színű, nád-



ból kötött, új keményfa karszék; 1 hozzájuk hasonló kanapé; 1 egy-  
személyes, zöldre festett, ócska kék porcelánvázsonnal beborított,  
tornyos puhafa ágy; valamint a falban ruháknak elrakására 1 öt-  
polcos, puhafa almárium, melynek ajtaja kétfelé nyílik és mindenben  
az előbbiekhöz hasonló.

GGG) Az előbbi szoba ajtaján kimenő kis ambitusra jutunk,  
melynek felső padolása stukatúra, az alsó pedig négyszögletű fehér  
kövel kirakott. Az ambitus fő bejárati ajtaja — ahol a fölfelé vezető  
lépcső van — kétnyílású, cinezett lakatosmunkával és zár pléhvel  
elkészített. A többiekhez mindenben hasonló ablak az udvarra néz.  
Itt az ambitusban — a szobából kimenő jobb kéz felé — kályha-  
fűtő helyet képeztek ki diófa színre festett, vaspántokkal és vas-  
kilinccsel ellátott, kisebb puhafa ajtóval. Mellette van az árnyékszék  
ennél nagyobb, egynyílású ajtaján közönséges kulccsal nyitható kis  
zárral.

HHH) A ZZ betűk alatt leírt lépcsőn fölmenő, egyenesen  
szemben található a kisebb, egynyílású, diófa színű, vaspántokkal és  
vaskilinccsel felszerelt, puhafa padlásajtó. Jobb kézre ugyancsak dió-  
fa színű, cinezett lakatosmunkával készített ajtó nyílik a harmadik  
traktusban levő palotába. Ezzel az ajtóval átellenben mindenben  
ehhez hasonló ajtó vezet a palotából a padlásra. Az egész épületen  
— sőt a kertbe az épület többi részénél mintegy két ölnivel hosszab-  
ban — kieresztett nyári palotának felső padolása stukatúra, az alsó  
közönséges deszkával van kipedolva. 6 nagyobb ablaka közül 2 az  
udvarra, 2 egyenesen a kertre, 2 pedig — egyik észak, másik dél  
felé — ugyancsak a kertre néz, és mindenben az alsó traktusban le-  
vőkhöz hasonló. 4 vászonra festett kép függ a falon: régebbi „nagy  
emlékezőt Meltosságoknak”, úgy mint 0 excellentiája méltóságos  
gróf Sándor, gróf Koháry, gróf Károlyi László és ugyancsak gróf  
Koháry István képei.

III) Az udvar három oldalát a kastély, a negyediket pedig öblö-  
sen épített kőfal keríti. E kőfalat magasabb, cseréppel fedett és kő-  
golyósisokkal ékesített oszlopok között, három látnyi magasságúra  
építették fel, a fal fölött zöldre festett, puhafa rostállyal. A kerítés  
közepén két erősebb és vastagabb oszlop között — amelyek tetejét  
terméskőből faragott, piramis formájú kupakkal és azokon ugyancsak  
kőgolyósisokkal díszítették — nyílik erős vaspántokon kétfelé a kas-  
tély zöldre festett, bejáró kapuja, nemkülönben rajta kivágva két  
vaspánton, egy vasretesszel megvasalva, az udvarba vezető ajtó.  
Az udvarban a nagy konyhához közel található egy égetett téglával  
kirakott kút, melynek karimája puhafából, de az oszlopok — ame-  
lyeken a vízhozó kerék tengelye jár — keményfából valók. A tengely  
karimáján bevert vasszögekre tekeredik a vaslánc, ezen két vasab-  
roncos vödör csúg. Mellette van egy keményfából faragott vályú  
vashorgokkal, melyek a vízzel tele fölhúzott vödörök karimáját meg-  
fogván, azokat felfordítják és a vizet a vályúba öntik. Az egész kútat  
kívülről deszkával foglalták be, és zsindellyel fedték. A kút mellett  
bolthajtásos csatorna sűrű vasrostállyal befedett szája található,  
mely a kútnál kilocsolt vizet a föld alatt elviszi az udvar átellenében  
levő kútba. Az udvarban a löistálló ajtajától nem messze van még  
egy kis tejespince bolthajtás alatt, égetett téglából rakott lépcsőkkel,  
vasretesszel és -pántokkal ellátott fenyődeszka ajtóval. A pince tor-  
kát pedig kívülről oltalmazó keresztfaikkal vették körül. Az udvar  
nagyobb részére kővecset hordtak, nagysága 1 18/32 holdat és 13 6/8  
négyzetölet tesz ki.

KKK) A kastély nyugati oldalához csatlakozik a kőfállal négy-  
szögletesre foglalt kastélykert. A kert nyugati, utcai falában — a kas-  
tély második traktusa alatt keresztülmenő ambitusban már leírt  
nagy ajtóval, s annak a kastélyudvarba vezető kapujával szép egye-  
nes vonalban — rostélyos, puhafa kapuforma nagy ajtó nyílik az  
utcára. A templom és a pajta felőli oldalakon egy-egy puhafa ajtó  
található, egyikén a templom felé, a másikon pedig a pajta kertjébe  
lehet ki menni, mindkettőt erős vaspántokkal és francia, kulccsal  
nyíló, takart pléhekkel készítették el. A kert közepén — a most leírt,  
utcára nyíló nagy rostélyos ajtóval az ambitus alatt levő nagy ajtó-  
ig — szélesebb, magas spallérral kiültetett út húzódik. Ezt három  
keskenyebb, kispallérozott kis út vágja át, melyeket aztán a középső-  
höz hasonló széles, azzal párhuzamos spalléros utak osztanak kétfelé,  
úgyhogy az egész kert 16 táblára van felosztva. A táblákat hol  
meggyfával, hol tengeri szőlővel vagy egresspallérral, hol pedig ap-  
róbb buxbaummal és törpe fákkal ültették körül. Ezeknek és a táb-  
láknak elültetett nagyobb és kisebb gyümölcsfáknak a száma 424.  
A kert pajta felőli oldalának közepén égetett téglából kirakott kút  
van, puhafa külső karimával és kútágassal, valamint a kút ostarán  
vasabroncos vödörrel. A templom vagyis észak felőli kőfalhoz leg-  
közelebb levő út mellett található egy égetett téglával körös-körül  
kirakott régi melegágy. A kert nagysága 2 26/32 hold és 26 2/8 négy-  
szögöl.

A fentiek összefoglaló áttekintésére rendkívül hasznos a leírás  
eredeti összesítése, azaz „Az Kastélynak, és benne tanáltatott min-  
den némi Ingó, és Ingatlan Jozzagoknak Summarius Extractussa”,  
úgy mint:

Ambitus	6
Szoba	32
Kamara	5
Konyha	5

Kenyérsütő kemence	5
Apróbb süteményeknek kisebb kemence	1
Polc, fazék és egyéb cserépedények letételére	1
Kémény	12
Olasz kémény	1
Nagyobb ajtókkal készített kályhafűtő hely	3
Kisebb ajtókkal készített kályhafűtő hely	8
Padlásra fölmenő hely	3
Borospince	3
Tejespince	1
Lőistálló	1
Kocsiszín	2
Árnyékszék	3
Kapu (udvarba bemenő 1, szekérszínnek alatt 2) összesen	3
A fenti helyiségekbe vezető nagyobb ajtó összesen	79
Kisebb kályhafűtő helyek ajtaja	8
Kisebb és nagyobb üvegablak az egész épületen	74
Téli ablak	12
Kisebb-nagyobb vasrostély az ablakokon	48
Zsalugáter	71
Fehérre fényezett kályha vaslábakon	5
Kőművesek által épített, polcon álló kályha	1
Közönséges, zöld kályha	18
„Sraibtis” vagyis ruhák eltételére készített eszköz	11
Asztal	26
Kivarrott karszék	7
Fekete bőr karszék	40
Nádból kötött karszék	35
Stokszeeggel, pamuttal kivarrott	5
Szalmából kötött szék	4
Sárga posztóval borított karszék	2
Vázsonnal borított karszék	4
Fa karszék	10
Tükör	3
Kanapé	6
Tornyos ágy	3
Közönséges ágy	14
Szalmazsák	13
Matrac	14
Ágyra való vékony lepedő, új	18
Ágyra való vékony lepedő, ócska	10
Ágyra való vastag lepedő	12
Fej alá vánkoss tollal	13
Vánkoshaj gyolcsból	28
Egészen selyem vörös paplan	1
Kartonpaplan selyem tükörral	1
Tisztességes kartonpaplan	5
Közönséges kartonpaplan	2
Festett vászonból rongyos paplan	2
Üveg alatt kép	9
Vászonra festett kép	52
Réz gyertyatartó hamvvívóival együtt	12
Fa gyertyatartó	3
Pohárszék diófával kirakva	1
Pohárszék piramis formájú	2
Palack	5
Pohár	19
Üveg karafia	5
Porcelán kávészésze pár	1/2
Porcelán posztópaszt tányér	5
„Nocht cajt”	3
Lusztér	1
Almárium	6
Spinét	1
Éjjeli fazekaknak eltételére keményfából készült eszköz	2
Üveglámpás	5
Ruhaaggató fogas	12
Ruhamángorló	1
Holicsi tiszta fehér edényből gömbölyű, födeles levestál,	
alatta levő tálakkal együtt	2
Ismét födeles, de hosszabb formájú levestál	3
Ezek alá való tál	5
Ugyancsak leveses, most leírt formájú magányos födel,	
tál nélkül	1
Hosszabb és nagyobb tál	1
Gömbölyű formájú tál	6
Ezeknél valamivel kisebb, de többiben hasonló tál	2
Ugyancsak ezekhez hasonló, legkisebb tál	2
Négyszögletű födeles tál	4
Szulcznak való tál	2
Asztali nevezetű talacsák, alájok való tányérocskákkal	
együtt	4
Levestányér	23
Közönséges fehér tányér	78
Lávór vagyis kézmosó, tálaival együtt	3
Lávór magános, tál nélkül	1
Ágy alá éjjeli fazék, új	6
Ágy alá éjjeli fazék, régebbi	2
Cin edényből úgy mint leveses füles tál	2



Gömbölyű tál	6
Csésze szulcnak való	2
Cin tányér	46
Kisebb cin kanál	12
Új, hosszabb asztali abrosz	4
Ócska, hosszabb asztali abrosz	2
Asztal keszkenő új	24
Asztal keszkenő 10 ócska, mely már most rongy, semmi haszonra való törülköző kendő	12
Konyhába való vastag abrosz	3
Konyhába kívánatos törülő ruha	6
Kasztrol födelével együtt	6
Tűzhelyre való kecskeláb	2
Ugyancsak vasláb, melyen pecsenyét forgatnak	2
Puhából ételhordó deszka	1
Spinét játszó instrumentumnak keményfából kétfiókos állás	1
Bolthajtáson lógó vaskarika	2

A leírás részletezi a kastély padlásán talált jószágokat is. Ebből az első tételt szó szerint közöljük:

„Bosnyák familiának közönséges rámban vásznon írott Genealogiajának rongyos ugyan, de már most valamennyire megfoldsztatott nagy kép

a többiről összefoglalóan csak annyit, hogy egyebek között törött asztalok, asztallábak, spanyolfal-vásznon, törött karszékek (15 db), ággyarabok, ablaktáblák, zsalugáterek — köztük jók is — (41 db), zsalugáterdarabok, téli ablakrámak (15 db), üvegablakok rámak (27 db), képrámák, ajtótokok darabokban (40 db), ajtók jobb és rosszabb darabokban (22 db), rézüst, hordók és hordóbronzok (32 db), kályhatartozékok és részek (52 db), tetőbádóg darabok, vasrostélyok, csorba éjjeli fazekak, vörösfenyő padlótáblák (65 db) stb. szerepelnek a felsorolásban.

37 Grassalkovichnak a levélben említett valamennyi észrevétele nem foglalkozunk, most csupán a leginkább kifogásolt istálló elhelyezést, ill. annak módosítását vesszük tüzetesebben szemügyre.

38 *Badál Ede*: Kastélyok, kúriák Pest, Heves és Nógrád megyében. Budapest 1987, 167—168.

39 *Dercsényi Dezső* szerk.: Pest megye műemlékei. (Magyarország műemléki topográfiája) Budapest 1958, I. 389—395.

40 Országos Műemléki Felügyelőség (a továbbiakban: OMF), tervtár, 3938. sz., 128 kastély felhasználási javaslata: Tápiószáp, Grassalkovich-vadászlak.

41 *Dercsényi*: Pest megye műemlékei, I., 639—641.

42 Uo., 638—639.

43 Érdeklőség kedvéért jegyezzük meg, hogy ezt a kastélyt a kompolti uradalommal együtt 1847-ben gr. Károlyi György vette meg. *Dercsényi Dezső* szerk.: Heves megye műemlékei. (Magyarország műemléki topográfiája) Budapest 1978, III. 366.

44 *Dercsényi*: Heves megye műemlékei, III. 370—372.; OMF, Távlati terv, műemlék jellegű épületek: Kompolt, Fleischmann u. 2

45 *Dercsényi*: Heves megye műemlékei, III. 268—269.

46 OMF, Tervtár, 3938. sz., 128 kastély felhasználási javaslata. Gödöllő, istállókastély.

47 *Zsindely Endre*: A péceli Ráday-kastély. (Műemlékeink) Budapest 1959, 6. sz. köv.

48 Később kőfal, illetőleg folyosó segítségével összekötötték az épületeket.

49 *Cseréy Éva és Fülep Ferenc*: Nagytétény műemlékei. (Műemlékeink) Budapest 1957, 21.

50 Rudnyánszky naplójában olvashatjuk, hogy Grassalkovich unokaöccsének és feleségének „minden kitelhető szíves akarattal és segítségét” is megadta az építkezéshez. Uo., 26.

51 Uo., 23.

52 *Dercsényi*: Heves megye műemlékei, III. 133.

53 Uo., 125.; *Genthon István*: Magyarország művészeti emlékei. II. Budapest 1961, 112.

54 *Dercsényi*: Heves megye műemlékei, III. 515.

55 OMF, Tervtár, dokumentáció, 5845. sz. (1954. szeptember)

56 Uo., 5748. sz., 5847. sz. (1964. december 4.)

57 Uo., 7548. sz. (1962. október)

58 Uo., 13437. sz.

59 *Badál, i. m.*, 167—169.

60 *Dercsényi Dezső* szerk.: Nógrád megye műemlékei. (Magyarország műemléki topográfiája) Budapest 1954, 167.

61 Nógrád megyei Levéltár, Nógrád vármegye törvényszékének iratai, 1836/3.

62 *Dercsényi*: Pest megye műemlékei, I. 382—383.; OMF, Tervtár, 3938. sz., 128 kastély felhasználási javaslata: Gomba, Bárczay—Szemere-kastély.

63 OMF, Tervtár, levéltári anyag, Galgagyörk.

64 *Zakariás G. Sándor*: Budapest (Magyarország művészeti emlékei). Budapest 1961, 188.; *Genthon István*: Magyarország műemlékei, Budapest 1951, 87—88.

65 OMF, Tervtár, Andornaktálya, Mocsáry-kastély; *Dercsényi Dezső* szerk.: Heves megye műemlékei. (Magyarország műemléki topográfiája) I. Budapest 1969, 484—486.

66 OMF, Tervtár, dokumentáció, Váchartyán, Gosztonyi-

kastély; *Dercsényi Dezső* szerk.: Pest megye műemlékei. (Magyarország műemléki topográfiája) Budapest 1958, II. 375—376.

67 Nógrád megyei Levéltár, Nógrád vármegye nemesi közgyűlésének iratai, 1841/4.

68 Uo., 1841/4.

69 OMF, Távlati terv, műemlék jellegű épületek: Alsópetény, Prónay-kastély.

70 OMF, Tervtár, dokumentáció, 11466. sz., 11665. sz.

71 OMF, Tervtár, Romhány.

72 *Vályi András*: Magyarországnak leírása, I—III. Buda, 1796—1799., II. 49—52.

73 *Cs. Dobrovits Dorottya*: Építkezés a 18. századi Magyarországon. (Művészettörténeti Füzetek, 15.) Budapest 1983, 16.

74 Uo., 54.

75 *Bakács István*: A Károlyi család nemzetségi és főtí levéltára. Repertorium. Budapest 1965, 5.

76 OL, P 398, Károlyi cs. lt., Missiles, no. 20758—21120. — Grassalkovich leveleit Károlyi Sándorral (1669—1743), ennek fiával, Károlyi Ferencel (1705—1758) és unokájával, Károlyi Antallal (1732—1791) egyaránt váltotta.

77 Uo., no. 20838.

78 OL, P 398, Károlyi cs. lt., Missiles, no. 29790—30010.

79 OL, P 398, Károlyi cs. lt., Missiles, Somogyi Ferenc levelei, no. 65543—65861.: no. 65544.

80 Uo., no. 65552.

81 Uo., no. 65547., Bécs, 1778. október 11.

82 OL, P 398, Károlyi cs. lt., Missiles, no. 29796., Pest, 1779. augusztus 6.

83 Uo., no. 29792.

84 Uo., no. 29793., Pest, 1779. július 13.

85 Uo., no. 29795.

86 OL, P 398, Károlyi cs. lt., Missiles, Grassalkovich Antal levelei, no. 20758—21120.: no. 20758., Pest, 1717. június 5.

87 Uo., no. 20760., Pozsony, 1719. márc. 1.

88 Uo., no. 20779., Úrmény, 1723. december 5.

89 Uo., no. 20796., Pest, 1729. augusztus 19.; no. 20795., Pest, 1729. szeptember 3.; no. 20792., 1729. október 29.

90 Uo., no. 20793.

91 Uo., no. 20971., Gödöllő, 1747. november 18.

92 Uo., no. 20863., Gödöllő, 1737. július 18.

93 Például OL, P 398, Károlyi cs. lt., Missiles, no. 25099—25121.

94 *Dr. Závodszy Levente*: A Grassalkovich-ok. Turul, 1931. évf., 69.

95 A Károlyiak surányi kastélyának 1791. évi összeírásában is ott található az „M” betűvel jelzett szobában „Groff Haller Gábor, és Haller László gyermek korokba vásznon írt képjei”, az „N” jelű szobában pedig „Ifjú Groff Haller Istvánnak vásznon írott képe”. OL, P 397, Károlyi cs. lt., Acta Oeconomica, II.B Surány-Megyeri uradalom. I.) Összeírások, 156. kötet. „Megyeri és Surányi Jóságának Conscriptioja 1791”.

96 *gr. Károlyi László*: A nagy-károlyi gróf Károlyi család összes jószágainak birtoklási története. Budapest 1911, I. 347.

97 *Závodszy, i. m.*, 83.

98 *Éble Gábor*: A nagy-károlyi gróf Károlyi család leszármazása a leányági ivadékok feltüntetésével. Budapest 1913, III. tábla.

99 *Kapossy, i. m.*, 9.

100 Grassalkovich levelében — talán — nemcsak a maga, hanem Hillebrandt mentsegére is részben a pallért okolja a „fogytakozókért”, miként olvashattuk. OL, P 398, Károlyi cs. lt., Missiles, no. 21101.

101 Továbbá minden bizonnyal ismerte már a nővére, Beleznay Jánosné, Grassalkovich Zsuzsanna által 1748-tól építtetett pilisi kastélyt és talán a fia által a 18. század második felében építtetett szentlőrinci vadászkastélyt is.

102 *Závodszy, i. m.*, 73.; *Kapossy János*: A Grassalkovichok, mint művészetpártolók. Napkelet, 1924, 306.

103 *Závodszy, i. m.*, 80.; *Kapossy, Napkelet*, 306.

104 *Kapossy János*: F. A. Hillebrandt (1719—1797). Budapest 1924, 8.

105 OL, P 397, Károlyi cs. lt., Acta Oeconomica, II.B/2., 175. csomó. Számadások (1758—1776.).

106 Pótlékló, kiegészítésre vásárolt lovak.

107 OL, P 397, Károlyi cs. lt., Acta Oeconomica, II.B/2., 175. csomó. Számadások (1758—1776.), pag. 269—270.

108 Uo., pag. 108., 89., 156., 157., 158., 156., 160., 65., 158., 79., 82., 158.

109 Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. lat. 275., *Szalóky Joan. Nep. descriptio Comitatus Nitriensis. Anno 1779.*, pag. 62—63.

110 Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. lat. 261. és 263., *Sigismundi Noszlopy*: Status Historico-Geographicus Comitatus Nitriensis . . . , Posonii, MDCCCVI., pag. 22.

111 OL, P 407, Károlyi cs. lt., Titoknoki hivatal, 14. csomó 1803/330. sz., Bécs, 1803. június 19.

112 OL, P 396, Károlyi cs. lt., Acta publica, 21. Acta theatralia, 61. fiók, lad. Ű.

113 OL, P 407, Károlyi cs. lt., Titoknoki hivatal, 14. csomó, 1803/330. sz., 12. pont.

114 Uo., 10. pont.



115 OL, P 397, Károlyi cs. lt., Acta Oeconomica, II.B/1., 165. kötet. Surány-Megyeri uradalom leírása, 1814.

116 A ménes folyamatosan jelentős helyet foglalt el a tótmegyeri uradalomban, még ha korábbi hire-neve — miként Noszlopy 1806-os kéziratában olvashattuk — időnkint fakóbban csillogott is.

117 OL, P 397, Károlyi cs. lt., Acta Oeconomica, II.B. Surány-Megyeri uradalom, 1. Összeírások, 156. kötet, Megyeri és surányi jószág conscriptioja, 1791., II. szakasz.

118 OL, P 394, Károlyi cs. lt., A.XI.23. csomó, 15. Tótmegyer, 172. 1.

119 Összehasonlításképpen: a kastélyt ugyanekkor a kőműves, az ács, a lakatos, az asztalos és az üveges becslése alapján 39.192,04

Ft-ra értékelték. (Az értékeket váltócédlában adták meg, konvenciók pénzben ez két és félszer kevesebbet jelentett az akkori kurzus szerint.) OL, P 394, Károlyi cs. lt., A.XI.23. csomó, 15. Tótmegyer, no. 15., 1826. március 4.

120 Kubinyi Ferenc és Vahot Imre szerk.: Magyar- és Erdélyország képekben. III. Pest 1854, 21.; Hunfalvy János: Magyarország és Erdély eredeti képekben. (Rajzolta Rohbock Lajos) Első szakasz: Magyarország. II. kötet, Darmstadt 1864, 130.

121 Az Ország Tükre, IV. évf., 4. sz., Pest, 1865. január 26., 34.

122 Borovszky Samu és Sziklay János szerk.: Nyitra vármegye. (Magyarország vármegyéi és városai) Budapest é. n., (1898), 56.

123 Súpis pamiatok na Slovensku. II. Bratislava 1968, 445.

## DIE VOM GRAFEN GRASSALKOVICH VORGENOMMENE ÄNDERUNG AM HILLEBRANDTS BAUPLAN WÄHREND DER BAUARBEITEN DES KÁROLYI-SCHLOSSES IN TÓTMEGYER (KOMITAT NYITRA (ODER WO SOLLTEN DIE STALLUNGEN IM SCHLOß ANGELEGT WERDEN))

Am 31. August 1765 hat Kammerpräsident Graf Anton Grassalkovich die Bauarbeiten des Schlosses des Grafen Antal Károlyi in Tótmegyer (Komitat Nyitra, heute Palárikovo, CSSR) besichtigt. Gegen den Bauplan des Kammerarchitekten Franz Anton Hillebrandt hat Grassalkovich, vorerst wegen der zum Wohngebäude zu nahe und demzufolge das ganze Schloß mit Stallgeruch durchdringende Stallungen sowie wegen der zu kleinen Dimensionen der Reitschule, mehrere Einwürfe erhoben und deshalb Károlyi in einem Brief die Umarbeitung des Entwurfes vorgeschlagen.

Aus diesem Brief stellt sich heraus, daß das Károlyi-Schloß in Tótmegyer ein Werk von Hillebrandt ist, worüber sowohl die Autoren der Hillebrandt-Monographien wie auch die anderen Quellen nichts wußten. Der Meinung mancher Kunsthistoriker nach stammten die Baupläne des Schlosses von dem Architekten Heinrich Koch, in der Wirklichkeit aber wurde das Schloß in Tótmegyer von Miklós Ybl, dem Schüler von Koch, im Jahre 1866 im klassizistischen Stil umgebaut.

Eine ausführliche aus dem Jahre 1791 stammende Beschreibung des Schlosses in Tótmegyer sowie ein vom Domänenfeldmesser Imre Kopold aufgenommener Grundriß aus dem Jahre 1792 sind auf uns geblieben, welche uns die Rekonstruktion des hier veröffentlichten Grundrisses ermöglichten. Das U-förmige Schloß wurde mit einem Stockwerk (im Mittelrisalit mit zwei Stockwerken) ausgebaut, während die Seitenflügel erdgeschossig ausgestaltet wurden. Die Mauern wurden aus Stein und gebranntem Ziegel gefertigt und es wurde ein Schindeldach angebracht. Im Schloß waren die folgenden Räumlichkeiten zu finden: 32 Zimmer, 5 Küchen, 5 Kammern, 6 Dielen, 2 Keller, 4 Treppenaufgänge, 3 Aborte, 1 Pferdestall und 2 Wagenräume. Die oberen Trakte waren ausschließlich vom Gutsherrn bewohnt, im Erdgeschoß haben die Quartiere der das Gut verwaltenden Offiziere Platz gefunden. Im Nordosten haben die Seitenflügel des Schlosses einen mit einer halbkreisförmigen Mauer abgeschlossenen Ehrenhof umrahmt. Von Südwesten her knüpfte sich an das Schloß ein Gemüse- und Obstgarten an. Die Beschreibung aus dem Jahre 1791 zählt die Räumlichkeiten mit ihren Verrichtungen (Türen, Fenstern, Schlössern, usw.) der Reihe nach auf, wobei auch ihre Einrichtungs- und Ausstattungsgegenstände (Öfen, Möbel und Ziergegenstände, Bilder, usw.) vermerkt und auch ein summierendes Verzeichnis der vorherigen beigelegt worden sind.

Nachdem die Bauarbeiten am Pferdestall begonnen haben, wurde dieser dennoch nicht den ursprünglichen Bauplänen von Hillebrandt folgend, d. h. in den den Ehrenhof halbkreisförmig abschließenden Gebäuden, sondern am Ende des Südostflügels des Schlosses errichtet. Daraus läßt sich darauf schließen, daß Károlyi die Einwürfe des mit seiner Familie in Verwandtschaft stehenden Grafen Grassalkovich in Betracht genommen hat. Obwohl der Jurist Grassalkovich kein Baufachmann war, hat er die Architektur mit Vorliebe studiert und war demzufolge genügend gebildet, um praktische Ratschläge geben zu können. Dabei konnte er sich auf seine eigenen Erfahrungen stützen, da auch er selbst mehrere Schlösser bauen ließ.

Grassalkovich wagte sich deshalb dem Plan von Hillebrandt, dem Kammerarchitekten von hohem Ansehen entgegenzusetzen, da dessen fachmännische Laufbahn zum großen Teil von ihm abhing. Als Präsident der Kammer hat nämlich Grassalkovich den Architekten bei der Kammer angestellt und in seiner Präsidentenwürde blieb er weiterhin Hillebrandts Amtsvorsteher.

Zu dieser Zeit gehörten die Pferdeställe und Wagenräume zu den unentbehrlichen Anlagen eines jeden Schlosses, ihre Anlegung bedurfte aber einer sorgfältigen Erwägung der örtlichen Umstände und Ansprüche. Der Pferdestall wurde entweder unter einem gemeinsamen Dach mit dem Wohngebäude, in einem Teil dessen erbaut, oder in einem mit dem Hauptgebäude strukturell in engerer oder lockerer Verbindung stehenden Seitenflügel oder in einem vom Wohngebäude mehr oder weniger entfernt gelegenen und separat stehenden Gebäude, in einem Meierhof errichtet. Die vorliegende Studie bringt für diese Lösungen anschauliche Beispiele von Gebäuden mit verschiedenen Grundrissen.

Die Anlegung und die prunkvollere oder einfachere Ausführung der Ställe hing auch davon ab, wie sehr es dem Schloßherrn an der Pferdehaltung gelegen war, ob er ein Gestüt und eine Reitschule besaß oder nicht. Bei den Grafen Károlyi war die Pferdehaltung und die Liebe zu den Pferden zu einer Familientradition geworden. An die bereits vorhandenen Ställe wurden zwischen den Jahren 1791 und 1814 weitere große Stallungen abgebaut und die Wirtschaftsführung, der Tierzucht und das Gestüt der Gutsherrenschaft in Tótmegyer konnten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eines zunehmenden guten Rufes erfreuen.



# ADATTÁR

## HOMONNAI DRUGETH HAGYATÉKI LELTÁR

(1620 és 1630 között)

Fennmaradt a Magyar Országos Levéltárban, a Forgách család levéltára állagában egy dátum nélküli hagyatéki leltár, mely Homonnai Drugeth György özvegye értékes holmait vette számba, János fia és leánya részére is. (Magyar Országos Levéltár. P-237. 9. csomó IV. 1. 36—43 folio.)

Homonnai Drugeth György 1620. június 21-én hunyt el. Felesége, illetve özvegye Nádasdy Katalin volt. Három gyermeke maradt: Mária, Erzsébet és János. A számbavett értékes ingóságokból ekkor csak János „úrfi” és az egyik leány örökölt, akit név szerint nem említ az irat, csak „kisasszony”-ként szerepel.

Az bizonyos, hogy az idősebb leány Mária, rimaszécsi Széchy György felesége volt, aki 1643-ban halt meg. A fiatalabb Mária pedig 1630-ban lépett házasságra Révay Lászlóval. Joggal feltehető, hogy az idősebb Mária már kapott szülei ingó vagyonából, s ezért nem szerepel a vagyonösszeírásban. Mivel az özvegy leányát „kisasszony”-nak említik, bizonyos, hogy még leány volt. Erzsébetről pedig tudjuk, hogy 1630-ban kötött házasságot; — tehát az összeírás még leány korában, azaz 1630 előtt történt. Ezért datálható a hagyatéki leltár, illetve vagyonösszeírás Homonnai Drugeth György 1620-ba bekövetkezett halála és Erzsébet leánya 1630-as esküvője közé.

Homonnai Drugeth György (1583—1620) Zemplén vármegye főispánja volt, s 1611-től erdélyi trónkövetelő, sőt egy időben a bécsi udvar jelöltje volt Bethlen Gáborral szemben Erdélyi fejedelmi székébe. Hithű római katolikus volt, amit szépen tanúsít a hagyatékában található gazdag egyházi felszerelés is.

Úgy hiszem, hogy a XVII. század első feléből fennmaradt ingósági leltár igen becses betekintést nyújt egy élvonalban álló tekintélyes és vagyonos észekkelet-magyarországi nemes úr után özvegyére maradt vagyon-tárgyakról: igen különböző és változatos ötvösmunkákról, ékszerekről, üvegkészítményekről, különböző rendeltetésű textíliákról és kézimunkákról, sőt lőszerszámokról is. Figyelmet érdemel a katolikus Homonnai György birtokában volt gazdag egyházi felszerelés is.

Az ingóságokról felvett magyar nyelvű leltárt adjuk közre. Az irat címét zárójelbe tett magyar fordításban közöljük.

Az egyes tárgyak nyilvánvalóan különböző nagyságú ládákban („cista”) voltak tárolva, elhelyezve; s egy adat arra utal, hogy legalábbis egyben fiókok is voltak.

A feltűnően rossz és következtelen írásmódon valamelyest változtatnunk kellett. Így jelöljük a magánhangzók hosszú vagy rövid voltát, mivel igen sok helyen az ékezet hiányzik, másutt pedig rossz helyen szerepel. (például: „hümerál”). Továbbá a cz-t megfeleltően c-nek vagy cs-nek, az i-t y-nak, a z-t s-nek vagy z-nek írjuk. A múlt idő esetében pedig minden esetben kettőzzük a t-t. A rendszertelenül használt nagybetűktől is eltekintünk. Így azután élvezhető és simán olvasható, de alapjában az eredeti szöveget nem sértő módon adjuk közre a leltárt.

Az egyes közismert elavult szavakról nem adunk jegyzetben magyarázatot, mivel az az egyes szakemberek előtt amúgy is ismeretes. Itt előjáróban csupán néhány ritkán használt elavult szónak közöljük magyarázatát.

Humerál: vállkendő. Superlat: takaró. — Csoltár, azaz csótár: nyeregtakaró. — Kece: háló, csipkés háló. — Bagazia: színes kelmefajta. — Velence: pokróc.

(Homonnay György özvegye holmija fia, János és leánya részére.)

### In cista No 1-a.

Mosdó medencék, aranyozottak .....	No	7
Mosdók töröttek .....	No	2
Ezüst kengyel, aranyozott, egyik türkissel rakott	No	3
Ampolna medencéstül, aranyozott .....	No	1
egyik ampolna híjával vagyon		

### In cista No 2-a.

Öreg mosdó korsó, aranyozott .....	No	4
az egyik ezüst tokban vagyon. ....		
Ezüst öreg kanna, tokostúl, aranyozottak .....	No	2
Töredezett strucc mony kupa, aranyozott bőr tokban .....	No	1
Más strucc mony kupa, aranyozott fa tokban ..	No	
Kakas formájú pohár, tokostúl .....	No	1
Meccett cristál poharak, aranyozott tokostúl ....	No	3
Cserecsendiő aranyozott palaszk .....	No	1
Törött meccett cristál üveg fa tokban .....	No	1
Öreg jáspis kűbül csinált csésze, ezüstben foglalt aranyozott .....	No	1
Egyben járó kupácskák jáspis kűbül, aranyozottak	No	2
Jáspis kűbül faragott fedeles aranyos kupa .....	No	1
Ezüst aranyozott sárkány módgyára csinált csiga	No	1
Rák láb ezüstben foglalt poharak, egyik fedeles .	No	2
Ezüst aranyozott cethal .....	No	1
Ezüst aranyozott kupácska fedelestül .....	No	1
Vörös bársony tokban cristál üveg .....	No	1
Vörös bársony tokban cristálból meccett üveg, törött .....	No	1
Tengeri csiga ezüst aranyozott delfin fedelű pohár	No	1
Páncér kesztyű .....	(pár)	No
Farmating, ezüst aranyozott .....	No	1
Pogány pénzes helytel aranyozott kanna .....	No	1
Karján és fenékén aranyozott ezüst csészek ...	No	6
Ezüst, karján aranyozott, kannácska .....	No	1
Öreg szemű ezüst aranyozott lánc .....	No	1
Merőn aranyozott csésze iskátulában .....	No	1
Fedele kis kupa, aranyozott .....	No	1
Tengeri csiga .....	No	1

### In cista 3-a.

Hasonló formájú öreg aranyos kupák .....	No	4
Apróbb, egyenlő formájú aranyos kupák .....	No	6
aprólék híjával valók.		
Öreg sima aranyos kupa, fedeles .....	No	1
Merőn aranyozott pogány pénzes pohár .....	No	1
Régi öreg merőn aranyozott fedeles kupák .....	No	3
Egyben járó öreg aranyos kupák .....	No	2
Hójasos fedeles aranyos kupák .....	No	2
Hójasos fedeles üveg aranyos kupa .....	No	1
Hójasos földölös aranyos kupa, az csúcsa eltörött	No	1
Merőn aranyozott sima csészek .....	No	1
Jáspis kűbül meccett ezüstbe foglalt aranyos hajó, négy kereken járó .....	No	12



Öreg ezüst, karéjon aranyozott gyertyatartók ..	No	2
Más öreg magos merőn aranyozott ezüst gyertya- tartók .....	No	2
Item, szentegyházban valók aranyos gyertyatar- tók .....	No	2
Egyformájú karéjon aranyozott sima ezüst pohá- rok .....	No	2
Egyben járó ezüst kupa pohár .....	No	4
Item, más három sima ezüst pohár .....	No	3

*In cista No 4-a.*

Három bokor egyben járó öreg kupák, merő ara- nyosok, melybe vagon kupa .....	No	6
Egy hólyagos fedeles kupa, merőn aranyozott ..	No	1
Öreg virágos merőn aranyozott kupák .....	No	5
Merőn aranyozott virágos csészek, lábasok ....	No	8
egyik, láb híjával vagon.		
Más öreg lábas csésze magos, merőn aranyozott ..	No	1
Kívül aranyozott kupa, mely virága híjával va- gyon .....	No	1
Ezüst agár .....	No	1
Torony formájú virágos darab ezüst No 2, virágos kupa földél szabású .....	No	1
Ezüst aranyos tollas bot .....	No	1
Ezüst vödör, fedeles .....	No	1
Öreg ezüst gyertyatartó .....	No	1
Ezüst egyben járó poharak, aranyos karéjú ....	No	4
Item, paraszt ezüst pohár .....	No	1
Item, ezüst tálcaska .....	No	1
Item, más apró renden való aranyas karéjú pohá- rok .....	No	3
Item, ezüst kanna .....	No	1
Item, mosdó medencéstül, karéjon aranyozott ..	No	1
Item, ezüst fedeles csupor .....	No	1
Egy tokban ezüst kalán .....	No	26
Item, ezüst villácskák .....	No	13
Item, ezüst fedeletlen só tartócska .....	No	1
Egyben járó aranyos kupák három, láb híjával vadnak. ....	No	6
Só tartó, aranyozott .....	No	1
Ezüst ökkör (? biztos olvasat, S. I.) lyuggatott ..	No	1
Ezüst aranyozott csésze .....	No	1
Öreg egyben járó aranyas kupák láb nélkül, tö- röttek .....	No	2
Só tartók, aranyozottak .....	No	2
Régi formájú aranyos pohár .....	No	1
Ezüst kis poharocska .....	No	1
Ezüst aranyos csésze .....	No	1

*In cista No 5-a.*

Dirib darab ezüstök, .....	gyra	No	27
és egyéb aprólék ruha díb dáb. ....	lat		6

*In cista No 6-a.*

Nagy öreg ezüst aranyozott kereszt .....	No	1
Kelyh .....	No	3
Patena .....	No	1
Ezüst, karéján aranyozott képtok .....	No	1
Az egy öreg Szent László gyöngy (gyönggyel — S. I.) rakott casulája .....	No	1
Item, más gyöngyös vont arany casula .....	No	1
két stólaival, egy manipulussal.		
Item, vörös vont arany casula, gyöngyös rakott stólaival együtt, manipulus nélkül .....	No	1
Item, vont arany régi, szentek képeivel és közepén gyönggyel tűzött casula, stólaival együtt, mani- pulus nélkül .....	No	1
Item, más vont arany régi casula cum crucifixo, Beata Virgine et S. Johann, az kik gyönggyel űzöttek, stólaival edgyütt .....	No	1
Item, zöld tafotával bélett vörös és sárga vont arany casula, cum crucifixo, az ki gyönggyel tűzött, stólaival edgyütt .....	No	1

Item, vörös és sárga vont arany dalmatica, ezüst gombos, hamu színű, tafotával bélett .....	No	1
Item, sárga és szederjes vont arany dalmatica, zöld tafotával bélett .....	No	1
Item, vörös atlac dalmatica egy színt arannyal, az mely körös körül gyönggyel tűzött, ezüst aranyozott gombok rajta .....	No	1
Item, feir virágos vont arany és ezüst pluviale, az galléra gyöngyös .....	No	1
Item, ágyra való selyem recés arany és ezüst var- rott superlat, darab .....	No	3
Item, alba, darabbal vont arannyal ékesített ....	No	2
Item, virágos vörös bársony vont arannyal való csoltár .....	No	1
Item, kis verős atlac subka (sapka ? S. I.) .....	No	1
Item, teveszőr kék bagariával bélett ágyra való kece .....	No	1

*Az úrfi szállására atták.*

Item, régi tarka divány szőnyeg .....	No	1
Item, temérdek varrott kendőkeszkenő .....	No	1
Item, selyemmel és arannyal varrott oltárra való keszkenő, képes .....	No	1
Item, lengyel patyolat, vég .....	No	1
Item, török patyolat, vég .....	No	1
Item, öreg sávós abrosz, meg szakatt .....	No	1
Item, régi formájú üveg, köröskörül és elől arany- nyal tűzött perem rajta .....	No	1
Item, lepedő, köröskörül recés .....	No	1
Item, más öreg lepedő .....	No	1
Item, régi fekete recével való vánkös, kis .....	No	3
Item, veres főső tok, az allya verős tafota, arany- nyal tűzött, az úrfi vitte el .....	No	1
Item, recés lepedő .....	No	3
Item, hosszú sávós abrosz .....	No	1
Item, temérdek abrosz .....	No	2
Item, recés kendőkeszkenő .....	No	2
Item, sávós abrosz .....	No	2
Item, paraszt kendőkeszkenő .....	No	1
Item, temérdek lepedő .....	No	1
Item, hosszú aranyos török keszkenő .....	No	2
Item, más török keszkenők, kiknek varrását el nem végezték .....	No	2
Item, más temérdek abrosz .....	No	1
Item, fekete bársony szoknya, régi formájú, új aranyos peremes .....	No	2
Item, selyem boncsok .....	No	2
Item, ezüst gombos boncsok, szőrből valók .....	No	4
Item, magán való szőr boncsok, ezüst nélkül ....	No	1
Item, barack virág atlac kaftán dolmány .....	No	1
Item, fekete régi formájú bársony szoknya .....	No	1
Item, gyönggyel tűzött .....	No	6
Item, vont arany skófiom, gyöngyös .....	No	1
Item, vörös kamuka antepedium aranya virágok- kal .....	No	1
Item, más rongyos dupla tafoga antepedium, kö- röszt az közepin .....	No	1
Item, gyönggyel tűzött egyházi nyakra való eszköz	No	1
Item, hosszú varrott kendőkeszkenő .....	No	3
Item, körül csipkés új lepedő .....	No	1
Item, recés abrosz .....	No	1

*In cista 7-a, 8-a.*

Levelek vannak benne.

*In cista 9-a.*

Levelek vannak benne és valami apró ezüst pénz egyik fiókjában.

*In cista 10-a.*

Levelek vannak benne.



Pénzek, tele.

*In cista 11-a.*

*In cista 12-a.*

Drága öreg kű, és egy eb arany köves, gyöngyös drága marhák és egyéb töredezett díb dáb arany marha, egy darab unicornis szaru, pogány pénzek, gyöngyök. Mely ládát pater praepositus Karbenczel uramnál hattanak.

*Az kisasszony számára amiket kivettek az ládából.*

Egy főre való koronkát, gyöngyös kövest, négy szőr fektőt, apró gyöngyökkel ritkán tűzöttet.

Gyöngy bogláros és pémás nyakba való láncot.

Egy ezüst ó chorda, ó törött.

Egy aranyban foglalt pésma lánc, melyben vagyont mindenestül negyvenhét ezüst gombafej.

Még más koronka, apró gyöngyökkel, hét szép köves bársonnyal tűzöttet.

Item, még harmadik koronka, apró gyöngyös tűzött.

Item, negyedik koronka, rubintos és gyöngyös huszonegy boglárval vagyont tűzve.

Ötödik régi kopott koronka, csak igen apró gyönggyel tűzve.

Egy régi pártát, melyben vagyont tizenhárom gyönggyel és drága kövekkel rakott boglár.

Más szép öreg gyöngyös tűzött párta.

Egy pár kesztyű.

Item, egy magyar imátságos könyvet, ezüstös veres bársonnyal kötöttet.

Item, béllett lenyél süvegbe való öreg gyöngyös pártát, melyben vagyont három öreg kerek kerekded boglár, az kettőjében rubint.

Item, vagyont benne négy hosszas boglár és két fél paraszt arany boglár.

Másobb lengyel süveget.

Item, nyolc arany boglárt, gránáttal és gyönggyel rakottakat.

Egy szép veres atlat erszény, skófiom arannyal tűzött.

Item, egy kis iskálában tíz öreg gyöngyszem enni-hány daras szem, öt arany szem, egy darab aranyban foglalt gyémántocska, egy hegyes kisdé gyémántos arany gyűrűcske és egy rubintos kisdé arany gyűrűcske, egyéb gyöngy szemekkel edgyütt.

Egy ezüst vesszőből csinált fodor támasztó.

Két arany perec.

Egy öreg bogláros nyakba vető, melyben vagyont öreg boglár No 9, melyek öte öreg rubintos, négy gyémántos.

Item, közben vagyont ugyan azon nyakban vetőben apró négy négy öreg gyöngyös boglár No 8. Item, az vég szélén egy bolgár, minden öreg boglárnak pedig vagyont egy egy öreg gombolyag gyöngyszem a végén.

Item, egy régi formájú hosszú farkú és prémes új fekete sima bársony szoknyát, sárga ujjast.

Item, más két régi formájú hosszú fekete virágos bársony ujjakat, keskeny arany prémmel hántott és telt szemű aranyos atlatcával béllettet.

Egy ezüst aranyozott gyönggyel rakott, kettős hüvely kést.

Két hüvely új keresztyén kést, gyöngyös nyéllal.

Egy vég vásznat.

*Az úrfi számára.*

Egy cheh (?S. I.) kövekkel rakott bokrétát.

Egy gyűrőt is, melyben vagyont termés rubint kő.

Egy hüvely új keresztyén kést.

Egy ezüst gyertyatartó lábat, kinek csináltatására attak egy kicsin só tartót és egy kicsin gyertya tartót.

Egy vég vásznat.

*Ismét az öreg ládából ezeket attak az úrfinak.*

Egy öreg vert teve szőr velenecét, ki bagaziával béllett.

Veres fülű tokot, az allya veres arannyal tűzött.

Item, egy varrott tarka csótárt.

Egy veres bársony nyeret, ezüst és aranyos csillagokkal verve és egyéb virágok is vadnak rajta afféle ezüst aranyos pléhben, azon vagyont ezüst aranyozott kengyel.

Más fekete bársony nyeret, ezüst pléhlével, emitt amott beverve paraszt boglár, ezüstös kengyel vagyont rajta.

Johannes Törös

Mattheus (családi név olvashatatlan)

Daniel Rauch

*Sugár István*

## KAPOSSY JÁNOS JEGYZETEI AZ EGYKORI GRASSALKOVICH LEVÉLTÁR ELPUZTULT TERVTÁRÁRÓL

Az itt közölt írás Kapossy János egykori lakásából nemrég került elő. Szerzője 1952-ben hirtelen halt meg: hagyatéka az egyetemi művészettörténeti intézetet és más könyvtárakat gyarapította. Ez a félfes papírokból álló paksaméta és egy régi füzetfedő lapba rakott néhány feljegyzése eddig ismeretlen maradt. Közlésükkel az ő tiszteletreméltó emlékét idézzük.


Kapossy ezeket a feljegyzéseket magának készítette, a paksamétába valókat ceruzával, láthatólag eléggé sietve. Arra számított talán, hogy az egyes lapokat majd — egyszer — lefényképezik, s akkor úgy azok részletesen is leírhatók. Sok esetben és sietségből még a lapok tárgyát sem írta fel. Pontosan megörökitette viszont azt, amit a fekete-fehér fénykép sem árulhat el, a grafikai technikákat és a színeket. A régi füzetlapba tollal írt cédulák kevésbé részletezőek; — ezek valószínűleg korábbiak (?), míg a ceruzával írottak terminus post quemje 1931, mert Zádor Annának ebből a tervanyagból közölt kertterveit rá hivatkozva nem írja fel, mint a tőle már közöltek. Kapossy tehát valószínűleg az 1930-as években nézte át ezt a terv-gyűjteményt, amelyet azonban már 1924-ben, a Grassalkovichok műpártolásáról

írott cikke előtt is ismerhetett. Talán e korábbi időből való a tintával, emlékeztetőül szánt, rendezetlen említés. Ezeket itt külön nem adjuk közre, mert a ceruzával írottaknál kevesebbet tartalmaznak.

A tervtárat azután (a kertterveken kívül) senki sem fényképezte — vagy legalábbis nem került elő ilyen fotó — és az az 1940-es évek végén — ha igaz, Budapesten — elpusztult. A családi levéltárak (illetve tervrajz-tárak) között a Grassalkovich-féle mindenestre a legnagyobbakhoz tartozott. Mintegy 450 rajza között több mint 300 különféle építészeti tervet számlált. Kisebb részüktől eltekintve az idősebb, Antal gróf idejéből volt rajzok nagy része uradalmi és templom építkezéshez való. A pesti Jung József, az egri Povolny János (aki a kompolti kastély tervezője), a pesti Mayerhofferek, a pozsonyi Walch Máté több jelzett terve volt feltalálható, míg számos más, kvalitásos rajz minden írást, jelzést nélkülözött. A nagyobb nevek közül csak Franz Anton Hillebrandt szerepelt a tervekben, amelyek között még egyéb neki tulajdoníthatók is voltak Kapossy szerint. Új és figyelemre méltó adat, hogy a pozsonyi palota kápolnájának freskóit Joseph Pichler (1730—1808) festette és





ennek mintájára készítette az ifjabb Grassalkovich Antal (1771 májusi utasítása szerint, tehát még atyja életében, aki az év decemberében hunyt el) az ivánkai kastély kápolnájának festését. Talán Pichlertől volt az az álkupola-festési terv is, amelyet a leírás: Idea Kupulae Pingendae említ és Grassalkovich Antal gróf 1761. ápr. 19-én approbál. Az erősen megviselt, Andreas Mairhuffer-jelzésű alaprajz arra látszik mutatni, hogy a gödöllői kastélyt valóban Mayerhoffer András tervei alapján kezdték építeni és talán a gödöllői kastélyhoz tartozott az az 1 + 6 + 3 + 6 + 1 tengelyes homlokzati, csonka, égett, jelzetlen alaprajz is, amely a sarkain saroktornyokat mutatott. Ma már kétségtelennek látszik, hogy Gödöllőt az idősebb Antal gróf így, saroktornyokkal építtette s a sarokrizalitok kiképzés későbbi korból való. Érdekes továbbá, hogy 1769-ben (a bizonyára a gödöllői kastély orange-jéhez) készült tetőtervvel kapcsolatban maga Grassalkovich nevezi tectum Babilonicumnak a magyarul babilonos tetőformát. Talán éppen tőle származik ez a megjelölés?

- 20 db kül. metszet, főleg Louis XVI. vázák és tróféák  
Ch. Delafosse inv. et fecit  
Párizsi francia metszetek!!!
- 5 db Ablakkeretrajz (copf)  
igen pontos híg tusrajzok, szinte mint könyvből  
metszett vorlage-ként hatnak  
semmi írás
- 3 db 1/4 méretben rajzolt ablakprofil és balkon  
Jelentéktelen részletrajz  
név, dátum nélkül
- 1 db Kerítéspillér, volutás, rajta lámpa  
szépia, egyetlen pallérrajz jel nélkül.
- 1 db igen szép, kínosan pontos tus lavírozva lépcsőfeljáró melletti faltáblába vágott copf ajtó  
Kitűnő építészeti rajz jel. nélkül.
- 1 db durva vászonra húzott, felzetjén használt, tehát nyilván kivitelezett épülethez készült ácszetőszerkezet rajz. kül. nagy gazdasági épületekhez  
Schönau-ba jelzés nélkül.
- 2 db nagy lap, durván másolt neutráltinta rajz lépcsőház anaszt  
minden írás, jelzés nélkül.
- 29 db Különböző — jórészt pallér — színes alaprajz meghatározhatatlan, jelzés nélküliek
- 1 db jel nélkül. hídterv
- 1 db jel nélkül. malomterv
- 1 db jel nélkül. gazdasági épület terv
- 1 db neutráltinta alaprajz jel nélkül.  
kivül: „Grund Riss der Fürstlichen Reith Schulle Redut samt Theater und denen Angebauten Stallungen”
- 1 lap színes pallérrajz kívül Grass. s. k. felírással „Delineatio Parochiarum in Macsa et Dunakeszi erigendarum”
- 1 lap Neutrál + igen gyengéd rózsaszín igen jó írással inkább rajzolt  
„Grund Profil und Faciate des Kompolder Stadels und Schütt Kastens”  
ai: Jacob Gföller cam. M. M. in Gedellő mp.
- 1 db igen nagy méretű ilyen  alaprajz, színes, tehát nyilván kiegészítő és átalakító építkezéshez; vászonra húzva, megviselt; jelzés, meghatározó, semmi.
- 1 db Kopott, vászonra húzott, pallér-alaprajz (fekete) jelzés nincs
- 1 db Ceruzás, satírozott alaprajz palotához széles kapuzattal  
alul: W<sup>r</sup> Haus v. 1 Stock  
Tán a bécsi házhoz?
- 1 db primitív palléralaprajz  
kivül: Grass. sk.: „Delineatio Parochiae Bagien-sis”
- 1 Zöld alapon színessel festett alaprajz és egyszerű sima nutzbau homlokzat  
Kivül: „Riss über das Nagy uter Wirtshaus des Erlauer Mauer Meisters”  
(Debrő??)

Szignált jobbra lenn:

- Johannes Powolny Burgl. Mauer Maister in Erlau  
(NB! Igen jó írás!)
- 1 db barna és égetett sienával festett alaprajz  
kivül: „771 Plan von Greiffer Würthshaus” Pest
- 1 db Alaprajz világos barnán festve  
sign. balra lenn: „J. Majerhofer mp”  
kivül: „Grass sk. Delineatio Diversory Pesthiensis ad Griffen”
- 1 db kezdetleges terep-alaprajz csatornához  
Jelzés nincs
- 1 db Neutráltintával kifestett kicsinyes alaprajzok  
„Abriss von die Herrschafftliche Wirtshaus in Paya”  
Joseph Pischoff Herrschafftlicher Mauer Meister alda.
- 1 színes (sárgában rózsaszín) helyszínrajz  
„Plan des Mittermayerischen dermahlen aber P.t. Ihre Hoch Fürstlichen Durchl. Fürst Krazalkowitschen Mayerhofe”.  
sign: Pest den 2<sup>ten</sup> Mayi 1789  
Joseph Jung Mauer M. mp.
- 1 db Jelentéktelen színes pallér alaprajz  
Das Erlauer Wirtshaus
- 1 Helyszínrajz, úgy látszik a pozsonyi palota situations-planja, mögötte a Batthyány kert, jobbra Fabritzi ház  
a kis Grass?  
ai: Andre Kneidinger mp  
Kaal. Ingenieur
- 1 Jelentéktelen aprózott kis lap  
Abriss für den Nepammacenny Wirtshaus nebst der Donau zu Paya  
sign. nincs, az írás Pischoff
- 1 Jelentéktelen színes malom alapterv  
ai: Joseph Pischoff Herschafftli. Mauer Meister in Paya
- 1 rózsaszín alaprajz jel. nélkül.  
kivül Grass sk. Delineatio Diversory Borothen-sis
- 1 db rózsaszín alaprajz és sima homlokzat nutzbau  
ai: Joseph Pischoff Herrschafftlichen Mauer Meister in Paya
- 1 malom belső szerkezetterv  
ai: Joseph Gruber Burgl. Zimmer Meister mp.
- 1 abszolút jelentéktelen nehézkes alapterv  
kivül: A<sup>o</sup> 1782 Lőrintzer Granarium
- 1 lap színes aprólékos  
Abriss fon dem Herschafftlichen wirtzheuser in Paya gezeichnet durch Joseph Pischoff Herschafftlichen Mauer Meister alda
- 1 igen jó színes tervrajz  
Kartusban: Grund Riss der Zimer Arbeith des Kompolder Stadls sambt ein Schüttboden gezeichnet  
ai: Joseph Gruber burgl. Zimer Meistr in Pest.
- 1 db neutrál + rózsaszín  
igen nagy istállóterv (Kompolt?)  
ai: Jacob Gföller cam. Mau Meistr. mp.
- 1 kivül: Riß über das Nagyuter Wirtshauß des Gedeller Mauer Meisters  
rózsaszín, egyszerű  
ai: „Jacob Gfäller Comeralischer Bau Meyster in Gödöle”
- 1 Ceruzarajz kezdés, plafondekorációhoz  
semmi írás
- 1 szépia rajz No. 2 zweiter Dach zimer  
egyszerűbb terv stukkó plafondekorációhoz  
semmi jel.
- 1 db Gouache színes stukkó dekorációs terv palakék borvörös zöld árnyalatokkal
- 1 kis színes tapétaterv  
N<sup>o</sup> 3<sup>to</sup> in Grössern Zimer
- 1 Szipia perspektivikus zárt kupolafestésterv  
semmi írás (Reindl?)
- 1 Ugyancsak szépia félkupolával zárt ablakfülke  
Kosáriveres ablak, copf interieur  
semmi írás



- 1 Száraz neutráltinta belső faldekorációterv Louis XVI — empire fascésekkel, girland tróféás semmi írás (Hohenberg stílus)
- 7 db neutráltinta rokokó rankes stukkó-plafonkeret mintarajzok semmi jelzés
- 1 db Empire plafonterv (puttós medaillonos griff szfinxes alakok semmi jelzés)
- 1 db kis rokokó plafon 1/4 sarok terv semmi írás, lényegtelen
- 1 db No 1 Das erste Dach Zimmer vö. fentebb, empireos 1/4 plafondísz, neutrál semmi jel
- 4 db 2-2 Palota-portálterv Delorme-os gyűrűs oszlopokkal fenn a hercegi címer, külön hozzá a címer elhelyezés tervek semmi jel.
- 1 db Kerti Lustház terv nyilván lécrács építményhez kupola és tetőteraszos változatban semmi jel.
- 1 db persp. rács — díszkapu terv tán ugyanaz a kéz fenn vázás girlandok puttókkal semmi jel.
- 1 kis lap egyszerű franciás kerti szövetli homlok és alaprajza Nagyterem, Grünes Zimmer Billiard Zimmer semmi jel
- 19 db Kertterv (feldolgozta Zádor A.)
- 2 db vászonra húzott, piros és fekete nagyon kék alaprajz jelzés nélkül.
- „Erbauungs Project des unter den Neuen Saal zu errichten komenden Gebau in den fürstlichen Pester Palais zu ebender Erde”
- 1 színes lap Lépcsőházterv s mellette egyszerű ajtó semmi jelzés
- 2 lap 5 tengelyes gotiko-romantikus lapostetejű, lépcsős pavillonterv (itt vázlatos rajza az ablaknak Kapossytól) ovális alaprajzzal egy lapon, hozzá külön lapon alaprajz-alternatíva tán lovarda? semmi jel.
- 1 Nagy színes, rózsaszín-fekete lépcsőházterv késői copf hosszmetset és alap, szép, igen jó, de száraz szinte architektúr-stichvorlage-szerű semmi jel.
- 1 szép gyengéden színezett (híg tus, neutrál, rózsaszín) palotaterv; igen egyszerű copf semmi dísz csak a 3-as középrizalit  kerek 3 ablak, míg a szárnyak 4-4 ablaka és földsz. sima, emeleten — egyenes szemöld. Egyszerű  kapu semmi jelzés; nyilván már a hercegi korból
- 1 színes fekete tin és rózsaszín lap (jó) nagyméretű egy 4—5—4 tengelyes palota? Alaprajztöredékei, földsz. és első emelet de csak a frontba eső helyiségsor, az is nyitva hagyvahátra semmi jelzés
- 1 lap Kerek nyitott kerti zenepavillon terve lépcsőkörjáratú alaprajzzal semmi írás; jelentéktelen
- 1 lap neutráltinta (?) alaprajzok, pallérmunkának lát-szik, semmi jelzés
- kívül: „Abriss von den obern Mitlern und untern so genannten neuen Tract des Schlos Gedellö A<sup>c</sup> 1783 den 20 May”
- 8 lap tustollrajzok, igen bájos puttócsoporthoz porcelán-tányérfestési minták név jel nincs
- 1 jelentéktelen toll-terepvázlat kívül Grass sk: Planum antiquae Arcis Döbröiensis
- 2 db jelentéktelen kertrajzok egyik kerti pavilonhoz és ceruza; másik, a besnyői szőlőhegy nem fontosak
- 1 lap (szétszakadva) jel nincs Alaprajz homlokzat keresztmetset színes jó pallérrajz

egytornyú, volutás oldalfülkés falusi templom kívül: „Delineatio Ecclesiae erigendae in Csömör” A<sup>c</sup> 1771. 4. Febr. Aprobatum belül: C. A. Grassalkovich s. k.

- 1 lap hosszúkas fekete tus alaprajz nehézkes írással „Grund Rieß über die Kompter Casstel.” 1—6—3—6—1 tengely az 1 mindkét szélén áthajtó „Eingang”; a jobb szélén 3 tengely hozzá s ehhez ragasztva a templom előre néző apszissal, így

alapvázlat jel nincs

- 1 lap Kívül: „Delineatio über Kompter Kastes des Erlauer Mauer Meisters” Az előbbinél jobb szebb lap pontos feketetűs alaprajz gyengéd zöldben; a templom oldalt csak andeutolva

ai: „Johannes Powolny mp Burg. Maurer meister im Erlau”

- 1 lap Gyengéd rózsaszín és sárga alaprajzok és egyszerű emeletes homlokzat

„Frey Hauß Nachher Gettellö”

ai: Andreas Mayrhofer Mauer Meister

Kívül Grass. sk:

Braxatory Gedellöiensis Delineatio

- 1 lap Kezdetleges pallérrajz neutrál


- 1 hajós templom alaprajzvázlata semmi jel.

- 1 lap színes ki lap (híg tus és rózsaszín)

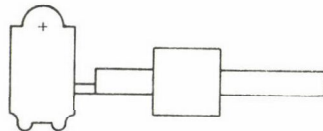
Kívül Grass sk.

Delineatio Ecclesiae Dunakesziensis

fél lap, az alaprajzi rész leszakadva, pallérrajz;

Egytornyú  etc. alaprajzú sima csak falkerekkel tagolt.

- 3 lap igen színes, összefirkált, igen szabálytalan (4. ábra) épület alaprajza, földsz. I. és II. emelet



ai: Ausmaas zu Ebener Erde in der Wallner Strassen:

tehát a bécsi építkezéshez!

ai: J. Grossmann mp

baumeister 1786

- 1 lap igen jó csonka lap. Gyengéd rózsaszín alaprajz, de csak az eleje; háta leszakítva



(tűzpörkölés)

rizalit, saroktoronyok

semmi jel

- 1 lap neutrál sárga és rózsaszín igen elhanyagolt tollhegy-írással


a debői és tótfalusi templomok; felvételi alaprajz és keresztmetsetek

- 1 csonka rózsaszín lap keresztmetset és alaprajz semmi jel

Kívül: Grass sk. Delineatio Ecclesiae pro Pos Gyűlvész

- 1 lap pallérrajz jel. nélkül. Egytornyú falusi templom homlok. Alap (kezdetleges rajz) és hosszmetset Kívül „Riss von der Bodoner Kirchen”

- 1 tus-neutrál igen kezdetleges, esetlen Nep. János szoborrajz semmi írás

- 2 lap barokk klasszicista oltárterv kanneluros korinthusi oszlop a másik kanneluros pilaszter  oromfal semmi jel, mintha kirajzolt műlapok volnának







- 1 lap de csak orthogonális klassz. ablakrajz

- 1 esetlen jelentéktelen 8 szögű kályha semmi jel



- 1 híg tusrajz  
Maria sugárban, koronát tartó s a 4 sarkon  
gyertyát, bőségszarut tartó puttókkal; rokokó keretrajz  
Kívil Grass sk.: Lista Arae Colocensis  
semmi jelzés  
6 lap kisebb-nagyobb minden jel nélküli Louis XVI. és  
empire vázatervek ceruzarajzok  
1 lap igen kezdetleges terv; portálé  
pfostnira állított díszes lanterna terve és költ-  
ségvetés  
ai: Andreas Leitgeb  
: bürg. flaschnermeister  
1 lap nagy tusrajz  
jeltelen valami rácsos rokokó díszes kerti szauetli  
terve, nyilván Heraeus-szerű alkalmi ünnepség-  
hez.  
1 lap igen esetlen kezdetleges vázatervek  
Hátlapon az aprobálás  
1782 máj 30  
Grass hercegtől sk.  
1 lap igen száraz tus + ceruzarajz  
Húros zenetróféák  
semmi jel.  
1 sárga festett rokokó trümmó és tükör-keretterv  
semmi jel  
1 lap jeltelen rokokó szekrényrajz  
seu sekrestyebútor  
1 lap igen gyenge tervek és rajznak is egyszerű oltárterv  
semmi jel  
1 nagy lap, rokokó fagyertyatartó rajza  
semmi jel.  
1 lap híg tus igen esetlen katafalkterv  
semmi jel  
1 lap igen finom rajz római kompozit oszlopíő nyilván  
mintakönyvből  
2 lap empire faldekoráció, finom tusrajzok  
semmi jel  
1 lap rokokó ajtó- és ablakterv  
kezdetleges asztalosrajz  
semmi jel  
1 lap jeltelen falusi templom  
tető- és torony-ásterve  
1 lap kezdetleges rajz rokokó kerti kártyapavilon két  
alapterve francia legendával  
semmi jel  
1 gyengéd neutrál és rózsaszín lapostetejű gotiko-  
romantikus négyszögű pavilon terve  
igen szép rajz, semmi jel  
1 színes lap valami mansard tetős épület középtraktus-  
ának keresztmetszete  
semmi jel  
1 gotiko-romantikus fatemplom terv, sok legenda  
semmi jel  
4 lap 2 színes 2 aprólékos neutrál szépiarajz sign.  
Giulio Pellegrini Trieste  
Rom-romantika barát-eremitage-tervek  
1 gyengéd igen jó de száraz ceruzarajz  
gotiko-romantikus pavillon  
igen gazdag csipkeszerű belső kiképzéssel  
semmi jel  
1 lap igen gyengéd színes szép rajz halványzöld alapon,  
szépia viola a tető rózsaszín házhomlokzat  
2—3—2 templom széles sima, közép sávozott,  
empire szfinxes kapu, epire szfinx és triglifis  
párkány a középtraktusban  
semmi jelzés  
2 db Domus vinaria Talyensis  
Wien dd° 29<sup>ten</sup> May 1761  
Publ. Kg. Hillebrandt  
vászón  
A Fassade és alaprajz. Remek lap!  
2 lap Igen nagy méretű, igen pontos feketetus alaprajzok  
Delineatio Regiae Budensis dd°  
14<sup>ae</sup> Aprilis 1770  
F. A. Hillebrandt  
Publ. Kg.  
1 lap szép nagy rózsaszín jól rajzolt alaprajzterv  
Kívil: „Panum (sic!) cum fundamentis totius  
Convectus Besnyőiensis.”  
semmi jelzés  
1 Igen nagy méretű, 96,6×61 cm vászonra húzott  
színes, megviselt terv. Zöld keret, barna föld,  
szépiai tus épületek és viola-rózsaszínű tető,  
fekete színű satírozott ablakok  
semmi jel  
A „Pesti palota” Závodszy link írása.  
1 nagy lap vászonra húzva, „Zánkai park”  
feldolg. Zádor  
2/33 1 lap vászonra húzva oly pikáns szalagkerettel  
foglalva mint a fenti annak situationsplanjából  
következtetve: az Ivankai kastély és oldalszárny-  
melléképületek tervrajza  
semmi, de semmi jel  
színes halvány zöld rózsaszín híg tus,  
93,5×61,5 cm  
1 színes lap  
Delineatio Illuminationis Gödöllőiensis Anno 1751  
in praesentia Suarum Mattüm ~ Heraeusban  
utánanézni  
Vö. Napkelet 1924  
3/34 1 lap remekül rajzolt szinte mintakönyvből való  
kastélyterv halvány híg tus, a nyílások mély  
fekete tető kissé rózsaszínbe játszó  
semmi jelzés  
89,5×56,5 cm  
4/35 Csodálatosan finom, halvány párástónusú, gyen-  
géd és igen jó architektonikus rajz. Hercegi címer  
tehát 1784 post quem  
Remek lap. Semmi de semmi írás  
Igen halvány vizes tus (neutrál?) és igen gyengéd  
rózsaszín tető  
55,1×43,5 cm  
A gödöllői kastély Závodszy linkelése  
5/35 Kínosan pontos, sötétre satírozott túlbuzgó-száraz  
architektonikus rajz.  
Sign balra lenn: Julius Pellegrini da Trieste  
Sacel: C. C. F. 1 in et Del.  
Össztónus barnás viola oszlopsaftok olajbarnás.  
Árnyékok sötétviolásba hajlanak. Fenn a címer-  
pajzs mezője élénk zsendárkék.  
62,5×50  
Semmi egyéb jel.  
6/36 Gyengéd zöldessárga alapon halvány vizeztus,  
az alaprajz rózsaszín  
semmi jel  
50,6×33,8  
1 lap szürke alaprajzok és homlokzatterv  
„Abriß von der Kasteln in Paya”  
Aprólékos kismetszetű rajz  
sign. „gezeühnet durch Joseph Pischoff  
Herschlicher Mauer Meister in Paya”  
1 lap minden jelzés nélkül, írás se — rózsaszín alaprajzok  
2 egy lapon és két metszet  
földszint 9—1—8 tengely  
Kívil: Grass S. K.  
Hatvani kastély delineatiója  
2 lap sötét fekete tus alaprajz  
„Zur Ebenen Erde in Hatvan”; „Oberer Stockh  
in Hatvan”. Ceruza belerajzolásokkal  
sign. jobb. lenn igen jó írással!  
Joseph Jung mp.  
7/38 A hatvani portálé  
semmi név vagy jelzés a Grass. aprobálásán kívül  
igen gyengéd tus, neutrál, alaprajz halvány  
rózsaszín  
41,5×38,8  
1 lap fekete tus alaprajz jel. nélk.  
Kívil Delineatio Panni Fabricae Hatvaniensis  
1 lap Kezdetleges pallérrajz  
igen hosszú alaprajz és egyszerű istálló hom-  
lokzat  
Kívil: „Hatvani Svajczerranak (!) Delineatió-  
jai”  
1 lap „Grund und Facadie deren Tott-Falluer Kirchen”  
ai: balra lenn, rajzolt s nem folyóírással  
Joseph Jung






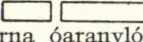
- Igen jó, a gyengéd rózsaszín, szürke tussal lavírozott alaprajz remek építész terv  
Egytornyú, falkeletes tagolás, voluta a közti torony alsó mezőben lantablak falsíkra  zárás barokk sisak, térsarkok gazdag profilal lekerékítve (ezúttal Kapossy vázlatosan lerajzolta a szentély és előtte nyíló egy boltszakaszos hajó alaprajzát)
- I lapon: alap, a sarkok igen jól profilálva, homlokzat, keresztszomszék
- I hosszúkas lap szürke és rózsaszín ács hosszm. tetőterv és pavilon tető külső kép és ácsszerkezete Grassalk s. k.  
„Accordatum pro toto hoc Tecto in finis 600 et 20 Met Frumentis; ita quidem: Ut pro tecto hoc Babilonico quod pro 1 Apr. paratim esse debet, omnia Materialia tam lignea quam ferrea Fabrorum Lignariorum Magr. ipsemet praestet; Pro residuo vero Tecto usque Ecclesiam Arcis protenso omnia necessaria per Dominium administrabuntur  
Ged. 18 Xbris 1769 C A Grassalkovich mp.  
Grass s. k.  
A° 1770 2 Juny Pro residentiam Tractus materialibus omnibus tam lignei quam ferreis qui non amplius Imbricibus verum Asseribus et scandulis tegendus est, conventum est denuo in f. 500.  
ai: jobbra lenn: Joseph Gruber bürgl. zimmermeister mp.  
Kívül: Delineatio Tecti in Horte supra Oranscheriam cum Accorda.  
est solutus f 1100.
- I hosszúkas lap, 8 szögű kis pavilon terv homlokzat bordás kupolatető lanterná, a nyílások franciásan  lapos de nem korszerű szürke rózsaszín a tető eperzöldes, a mérték „Schlug”  
semmi jel  
Kívül: Grass. sk. Hajosiense Aviarium
- I lapon: Kerti pavilon terv, furcsa keveréke a bécsi-nek és franciásnak  
2—3—2 tengely a középső 3 ívben előre hajlók, vízszintes sávozás, tetőballusztrád s felette 3 csúcsos nyeregtető  
egy lapon elől-hátso homlokzat és  
3 lap szürke igen szépen, kissé mintakönyvszerű száraz, pontosan rajzolt szürkén lavírozott kerti pavilon terv  
1. elülnézet;  
3 egyenlő félkörös nyílás ion óriáspilaszterek közt, középsőhöz lépcső, felettük egyenes  vágású ablakok, egyszerű tető, ballusztrádos tetőterasz, sarkokon vízszintes sávozás fel.  
2. hátsó nézet ugyanilyen az ajtónyílások helyén 3 egyforma egyenes ablak  
3 fekete tus alaprajz (itt Kapossy ceruzavázlata) 1 hátsó ovális, elől egy hosszanti ovális és két négyszögű terem  
Semmi jel  
Mérték: Toises de Vienne
- I lap az előbbihez tartozó kisebb méretű lap, fekete tus alaprajz Toises de Vienne  
semmi több
- I szép lap  
Kívül: Grass. sk. Delineatio Ecclesiae Soroksariensis aprobata A° 1758  
hosszmetszet és alaprajz egy lapon, gyengéd rózsaszín és neutrál — 3 mellékoltárfülke Rajzból talán Jung?  
Alsó része csonkítva
- 8/45 Delineavit Jos. Ringer 1774  
Kissé nehézkes színű sötétszürke  
48,6 × 34,6
- 9/45 Papírlap, kissé nehézkes színű hamuszürke fal és szürkésbe menő rózsaszín tető  
semmi írás
- 65,6 × 40  
10/45 Vászonnra húzott, kopott terv halvány zöldben szürke és rózsaszín  
semmi jel  
A külső Gödöllő felírás Závodszy linkelése Pozsony  
62,8 × 46,4
- 11/46 Vászonnra húzva, gyengéd halványzöldben szürke neutrál, a fényképe (?) és halványabb két szélső 5-5 tengely kivéve a bal kápolnát és a középrizalit aláhajtó alaprajza rózsaszín, mintha kiegészítő átépítéshez készült rajz volna.  
sign. jobbra: Matheus Walch bürgl. Maurer Meister sk.  
63 × 44 cm
- 12/46 Ugyanolyan vászonra húzott, halványrózsa szalaggal foglalt terv halványzöldben szürke A szárnyak itt is rózsaszín valamint a felső egész pavilon alaprajz  
sign. Matheus Walch bürgl. Maurer Meister
- 13/47 Papíron fekete tussal keretezett rózsaszín alaprajz A feliraton kívül semmi jel  
27,8 × 38,8
- 14/47 Ugyanolyan  
semmi jel  
28,2 × 43,1
- 15/47 Papír halvány nápolyi sárgában igen gyengéd lavírozás szürke, a tető szürkével emelt rózsaszín  
semmi jel  
25 × 32  
A rajz s írásból, Hillebrandt
- 16/48 A 15/47-hez fekete tus alaprajz hátul az oltár rózsaszín  
25,1 × 32,1  
ugyancsak alapsárgában  
Rajz, írás Hillebrandt
- 17/48 Kellemetlen hatású fekete tus alap és nyílások, haloványabb, de nem az a gyengéd lavírozás, nápolyi sárga tető  
semmi jel  
72,6 × 50,4
- 18/49 Nagyméretű, papír, halványzöldben rózsaszín, gyengéd szürkében a nyílások  
semmi jel. A laptechnika Hillebrandtos  
50,5 × 66,4
- I lap fekete tus alaprajz a két szélső 5 tengely rózsaszínnel mintha kiegészítő építkezés volna  
semmi jel. Nyilván a pozsonyi palota
- I kis lap 32 × 25,5  
nyilván alternatíva a 15/47 és 16/48-hoz  
A Grund Riss, Faciade von Voren 'zum A. dd.°  
3ten July 772  
Rajz és írás Hillebrandt  
Gyengéd zöldben mélyfekete tus alaprajz oltár rózsaszín, alap: kívül lekerékített profilált sarkú téglalap-hossz. Homlok: Ion pilaszterek közt félkörű keretelt ajtó, széles párkány,  orom sarkokon ülő puttók és számarhátú provinciális  kupola
- I nehézkes kezű lavírozott tus tollrajz szoborterv és alaprajz  alap  
semmi jel  
Kívül: Statua SS. Trinitatis Bajam 21 Juny 775
- 19/51 Igen szép tónusú lap, szürke, piszkos, a tető máj-rózsaszín. Vászonnra húzva  
semmi jel  
50,2 × 32
- 20/52 Igen gyengéd finom rokokó lap remekül rajzolt tetőputtókkal halványsárgából zöldbe átmenő alapon igen gyengéd szürkén lavírozott, a közép és árnyékok sötétben, ablakok sárgászöld tető szürkébe törő gyengéd rózsaszín, erősen bécsi—franciás



- Rajz és laptechnika és stílus lehet Hillebrandt semmi de semmi jel  
70,3 × 50,4
- 21/53 A 20/52-höz oldalnézet halovány gyengéd szürkében lavírozva semmi jel  
Az írás durván kívül  
21,5 × 33,3
- 22/53 Jól rajzolt tus lavírozott terv, papír ai: J. Mayerhoffer mp.  
De a Klawertől és az alaprajz duktustól eltérő írás!  
32 × 46,2
- 23/54 Remek tollrajz postament tus alak neutrál (kékes) tintával emelve semmi jel  
14,1 × 25,2
- 24/53 Remek tollrajzok híg tussal emelve semmi jel  
24,4 × 25,1
- 25/54 papír finom halvány tusrajz lavírozva semmi jel  
14,1 × 29,3
- 26/54 finom tus lavírozva semmi jel  
13,3 × 35,8
- 27/55 finom tus lavírozva semmi jel  
12,8 × 35
- 28/55 Nagyméretű színes, remekbe készült, de mintakönyvszerűen precíz rajz égetett bisterban.  
Fenn: „Anno 1790 d<sup>2ten</sup> May ist mit dem Herrn Simon Winckler Galanterie Hafner dasserdiesen Ofen laut diesem Riss ohne Glasur nach dieser Zeichnung 13 Sch. Hoch von Porcellain Erden zu machen samt auf setzen accordiret 150 fl. Keresztülírva Grassalk sk. Anno 1791 den Junj aconto stb.
- 29/56 Csodálatos finom ceruzarajz alul kihúzás tussal kezdve semmi de semmi jel  
33,8 × 48,2
- 30/56 Az előbbiektől áttele teljes kidolgozásban stukkátorától  
Kissé sötét tuslavírozás, disz, bázis és kapitellek (arany) sárga. Alaprajz rózsaszín. Balra fenn: Aprobát 19 apr. 1761 C A Grassalkovich mp. Jobbra lenn A o<sup>u</sup> tán Antonio Orsatti?!!
- 31/57 Ceruzarajz, igen szép Kívül: Grass sk. Delineatio umis (?) Tabernaculi semmi jel  
36,7 × 35
- 32/57 Híg tus lavírozás Kívül: Grass sk. Idea Kupulae Pingendae. Belül: Aprobát 19 apr. 1761 C. A. Grassalkovich mp.  
30,9 × 41,3
- 33, 34, 35/58 3 egybetartozó lap. Kissé már száraz Hohenberg-interieur-szerű faldekoráció tervek, világosabb és sötétebb de már copf józan sötétebb szürke tónusban semmi jel  
52,6 × 36  
51,4 × 35,6  
52 × 35,6
- 36/58 Remek rozsdás bister rajz rózsaszínű alapon, festői nagy lendülettel s tömegérzéssel! semmi jel  
30,4 × 45,6
- 1 lap szépia és bister rokokó oltárterv de csak mensa, tabernaculum és volután 2 angyal fenn sugárban a báránnyal. Elég jó, festői rajz semmi jel
- 1 lap majdnem ugyanaz az oltár Jézus szívével fenn. (Késsel emelve) a barnában felette rokokó gazdag képkeret. Ugyanaz a kéz. A lépték itt is ott is pedes semmi jel
- 1 Ugyancsak hasonló alternatív oltárterv meredek voluta térdelő angyal vagy hosszan elnyújtott voluta puttóval, neutrál tinta Kívül: Diese ris ist wider hierher zu Liefern Johannes Gramperth Tischler Meister
- 1 db rokokó szürkén lavírozott toll, szószék terv félalaprajzzal semmi jel  
Rajztechnika az Immaculata szoboréhoz hasonló
- 1 db szépia szószék terv Rokokó, reliefekkel s a volután lenn lendülettel ülő próféta a könyvvél  
Legenda: Überschlag laut Riss von Tischler undt Bilthauer arbeit 195 f.  
Kiez?
- 1 Tabernaculum terv oltármenzán leganda hozzá, de se dátum, se név. Gyengébb az előzőnél
- 1 Barokk oszlopos 4 szobros, fenn volutás angyalos szentháromság-csoportos oltárterv nehéz szürke, sárgás a disz, rózsaszín az oltárkép. Széteső nehézkeztű, hasonló a rajz a katalakéhoz semmi jel
- 1 lap Szobortervek: egy pallost tartó szent és Szent Flórián  
Hátul: Anno 1782 den 26 Augusty Ist mit dem H. George Horn Bildhauer meister für diese Beide Statuen samt Postamenter mit Basrivi (!) auf antik arth des Postament 4 Schuch und die Figur 6 Schuch hoch sambt Kit und Anstreichen und dazu gehörige Eisenen zapfen ver Accordiret worden für Beyde in Orth und Stelle aufgerichtet sambt fuhren bis Presburg doch ohne Mauhrer und Handlager überhaupt in Allen f 100. — olvashatatlan tán a Grass aláírása
- 3 lap zöld tempera (Gouache) rokokó terem dekoráció panneau tervek élénk zöld  
1. Apolló a felhők közt lantol  
2. Vadásztrófea  
3. Louis XVI. váza  
Mindhárom hátlapján alig olvasható szerződés C A ifj Grassalkovich jellegzetes vastagon elhanyagolt írásával 1781. júl. 29-ről
- 1 db színes oltárterv Alternatív: a pillér és felfutó rózsagirlanddal körülfont oszlop közt alak vagy váza, fenn vázák, volutás baldachin. Oltárkép helye üres Hátul: Der Ivankaer Altar solle auf diese art gemahlet werden, ausgenohmen zwischen denen Säulen wo die weisse Mauer durch geschienen hätte, und was in dem Riss mit Reitzbley angezeichnet ist, dass solle mit Rosen, auf eine dicke art wie der Mahler Pichler in der Pressburger Capeln gemacht hat, gemahlet werden, und statt denen untern stehende beyde Wasen sollen die Statuen des heiligen Antony mit dem Jesu Kindl, und der H. Theresia ihre gemahlen werden; und zu dem Bild mus ein platz von 2 Klawter hoch und 1 Klft. breit gelassen werden zu diesen aber solle der Mahler August erst damahlen anfangen wan die ganze Sala Terrena und untere 4 Zimmer samt untere Stiege Vorhaus gemahlet und gänzliche fertig seyn werde Gedellő den 11<sup>ten</sup> May 1771  
Graf Anton Grassalk mp. (a fiattal!)
- 37/65 Rendkívül finom és pontos raison grace-os égetett bister rajz semmi jel  
73 × 44,7
- 38/65 Rendkívül finom, pontos és gyengéd dekoráció talapzat nápolyi sárgás ornemens alap rokokó zöld (vö. Hatvani palota Bécsi k. tér) medailonok édes rózsaszín parkány, tető barnássárga Rendkívül delikát lap  
63,2 × 100
- 39/66 Az előbbihez: oldalfal és mennyezet terv rendkívül delikát színben sárgásbarnás, a zöld Hatvani mező benne édeskés rózsaszínű, a rajz szépia



- semmi jel  
108,2 × 49,2
- 40/66 Papír világos bister finom tónusú lap  
semmi jel  
38,8 × 36,9
- 41/67 Vásznonra húzott rendkívül kimért raison sötétén  
lavírozott pontos kissé száraz, mintha mintakönyvből volna, ablakok világos zöld, falmetszés  
rózsaszín  
semmi jel  
77,4 × 53
- 42/67 semmi jel  
aranyló okkersárga alakok. Fűzőld áttörések  
halovány szürkessárga épülettörzs, vízkék ablak  
72,6 × 33,1
- 1 lap a 42/67-nek jobb fele gouacheban, mélyebben  
színezve, nagyítva  
semmi jel
- 43/67 Igen jó architektúra rajz kissé rózsás olajzöldben  
semmi jel  
35,6 × 24,6
- 1 kis színes méregzöld és bister lap gotiko-romantikus  
faldekorációhoz  
ai: Jäger Piktör
- 1 lap méregzöld ugyancsak vegyes gotiko-romantikus  
késő reneszánsz bútór motívumokból fantasztikus  
áttört architektonikus faldísz terv
- 1 lap színes akvarell  
Gótikus belső tér dekorálási terve hosszmet-  
szetben. Renaissance — empireos groteszk színes  
A  sapkában (à la levéltári kutató) mitolo-  
gikus grisaille jelenetek kentaurók stb. A gros-  
teszk alternatív: grisaille vagy színes
- 1 lap színes akvarell  
kastély belső faldekorációs terv  laposíví  
ablakok közt zöld alapú faltáblák keretezve  
ovális medaillon dísszel vagy függő tróféákkal  
ablak fűzérrel körülderetve, fenn pálmacsokor  
Írás: In Eck zimer In den Mitteren zimer wo  
ehender Piliard wahr
- 2 lap édeskés rózsaszín rokokó keretben halovány  
rezedazöld alapon terem faldekorációs panneau  
tervek alternatív színes és grisaille tájkép és  
Herkules jelenet a sárkánnyal, színes apró  
virágfűzér, kámeós medaillonok és függő tróféák.  
Semmi írás
- 44/71 Remekül rajzolt színben pompás lap, alap rózs-  
szín vonalon halovány drappos lambéria ezen  
a szépia-biszter grisailleban árnyékvetéssel fes-  
tett groteszk csodás mélytűzű türkiz kékes zöld,  
a nyílások transzparens szépia, a kályha kissé  
barnás tusszürke  
72,7 × 48,5
- 45/71 finom tónusú lap. Alap halovány barnás-violás  
szürke, dísz és hornyok kétféle sárga aranyló.  
Az áttörésben lévő architektúra nádzöld  
Hátul: Mit Accord zweyte Cordine Karl Mari-  
nelli mp K. K. priv. Schauspiel Unternehmer
- 1 lap színes dekorációterv empire faldíszítéshez. Olaj-  
fűzér falkeret empire  fűzérrel koronázva,  
hornyolt konzolok és supraport színes gyümölcs-  
csendélet, a faltáblák előtt de festve poszta-  
menszen büszt és vázák — függő tróféák és  
szőlőgirlandok  
In eck zimer vor Salaterena
- 46/72 Színes lap, feltűnően hasonlít a győri székeseg-  
ház szentélydíszéhez, akvarell, a jelenet grisaille,  
a lunettákban színes a virágváza is kék, rózs-  
szín (?) kartus (?) sárga lág, pilaszterek eny-  
hén márványozva, biszter és szépia alap archi-  
tektúra szín  
semmi jelzés  
35,8 × 52,8
- 47/73 Vásznonra húzott, szalaggal foglalt, remekbe készült  
lap. Csodás finoman rajzolva, igen delikát,

gyengéd színhatások. Alap: haloványdrapp:  
ilyen a postamens, ajtó, ablakkeretek és a pár-  
kány; egy árnyalattal mélyebb bisterbarna a  
kályhafülke, a kályha finom mintakönyvsze-  
rűre rajzolt halovány tus. Alakok a mezőkben  
halvány drapp grisaille (Hatvani) türkizzöld  
alapon jobbra, közép rokokó rózsaszín alap.  
(Bal szél égszínkék.) A függő gyümölcsfűzerek  
(sic!) alapmezeje halovány sárga. A griffek, ege-  
rek és  ilyen mezők mély  
bisterbarna óaranyló sárga díszítés. Az ablak  
halovány zöldes fehér  
Remek lap!

- 95,1 × 63,2
- 48/74 Remek gyengéd tónusú rokokó lap. Igen halovány  
alaprózsaszín, a keretezésbe elmosódva. Az  
architektúra gyengéd, igen finom halvány  
vizestus

ai: N= 9. dd<sup>o</sup> Marty 761  
Az írás Hillebrandt

- 34,1 × 49,2
- 49/74 Igen finom, soktónusú halvány híg tusszürke laví-  
rozás. A medencék enyhe sárga, vázák, tető és  
kupola rózsaszín, víz türkizkék alap enyhe  
rezedazöld

Sign: Joseph Bidermann Academie Mahller  
66,2 × 51 cm

- 50/75 Remek szép, gyengéd tört tónusú klasszicista lap.  
Szürke keretezésben igen halvány kék alapon  
barnás halványsárga a fal gyengéd szürkés  
rózsaszín tető, szépia alap. Bisterben a kapuk,  
szépia nyílások.

Sign. jobbra lenn: „Leopoldo Pollack Arch<sup>to</sup>  
Aca.<sup>oo</sup> Clement<sup>no</sup> Socio della R. Accad. di Parma,  
e Professore della R<sup>a</sup> Accad. di Milano 1788”  
99,8 × 61,5

- 51/75 Variáns mélyebb kiegyenlített színhatással más  
kéztől. Mély nádzöld keret satírozott violás  
rózsa alap, mély édeskés violarózsaszínű kapuk  
és tető. Az épülettet tollrajz tus kihúzás, sö-  
tétébb szürke hígus lavírozással, a nyílások  
sötétre satírozva

semmi jel  
87 × 55

- 52/76 Vásznonra húzott igen megviselt lap.  
Kívül: Grass írás: Delineatio Castri Gedellő  
igen tört piszkos sárgán patinás papír. Az alap-  
rajz nem a nagy architektonikus rajzok közül  
való, foltosan itt-ott nehézkesen kifestve. Közép-  
traktus híg sötét tus hátranyúló szárnyak, hal-  
vány szépia, kápolna és szemközti rész halvány  
rózsaszín felső — a közép híg tus, a szárak  
sárgán

ai: Andreas Mairhuffer (sic!)  
64,5 × 62,5

- 1 Satírozott feketetus igen pedáns kastélyalaprajz  
mintha architektúr Stichvorlage volna  
A kastélyterv nyilván nem terv, hanem kiraj-  
zolás valahonnan  
Óriási vesztiből, mögötte lépcsőház, felső Bel-  
vedere-szerű

- 1 színes, kissé nehézkesen szerelt lap  
Valami belső tér után lépcsőház felső podestjén  
nyíló díszes ajtóportálé (mint pl. Gárdapalota  
dísztermébe). Előnézet, oldal- és alaprajz.  
2-2 kompozit oszlop fogja közre a félköríves,  
záróköves kaput, amelyek cviklijében és oldal-  
mezőin lecsüngő dísz és felette párkányon  
fonatos ballusztrád, erre 2-2 váza, felette közép-  
en keretezett ablak. Alaprajz igen gazdagon  
hajlított (itt Kapossy vázlata) hígus és rózs-  
szín

ai: Ignati Arachek

Mojzer Miklós



# SZEMLE

FRAGMENTA LATINA CODICUM IN BIBLIOTHECA UNIVERSITATIS BUDAPESTINENSIS.  
(FRAGMENTA CODICUM IN BIBLIOTHECIS HUNGARIAE I/1.)

RECENSUIT LADISLAUS MEZEY. BUDAPEST 1983.

Magyarországon a kódextöredékek rendszeres kutatását Dr. Mezey László kezdte el 1972-ben. A 16–17. században a nyomtatott könyvek térhódításával a kódexek értéküket veszítették. A széteső, vagy a liturgikus használatból kiszorult kódexek lapjait a könyvkötők még felhasználhatták, mint olcsó, de tartós anyagot, igénytelenebb nyomtatványok bekötésére. Könyvtáraink régi állományaiban sok ezer ilyen „beírt pergamembe” kötött könyvet őriznek.

Hazánkban a könyvpusztulás mértékét még műemlékeink sorsával sem jellemezhetjük, hiszen az időálló kőnél a könyv még sokkal kiszolgáltatottabb jószág. Száznál alig több Magyarországhoz köthető kódex állta ki a történelem viharait. Ezekből a középkori művelődési kép csak nagyon töredékesen rekonstruálható. A kötetláblákon megőrzött kódextöredékek minden egyes darabja egy-egy kódex kézzel fogható dokumentuma. Ennek az új, és rendkívül gazdag forrásterületnek a feltárását indította el Mezey László.

A munka előkészítő szakasza is nagy körültekintést igényelt. Az egységes, és a 16–17. században Magyarországon létrejött könyvtári állományok jöttek elsősorban számításba. A törökök elől az ország belsejéből Észak felé menekülők gyakran könyveiket is magukkal vitték. Pozsony és Nagyszombat gyűjtőközpont lett. A jezsuita rend feloszlásával a megmaradt állományok nagy része a Budapesti Egyetemi Könyvtárba, illetve később a duplumok a Központi Papnevelő szemináriumba kerültek. A kutatás e két állomány feldolgozásával kezdődött.

A jelen katalógus-kötet a Budapesti Egyetemi Könyvtár 300 kódextöredékének leírását tartalmazza. A feldolgozó munkát 1974-től Mezey László vezetésével egy kutatócsoport végezte. A kötetláblákról a töredékeket restaurátorok fejtik le, s a restaurálás után kezdődik a tulajdonképpeni feldolgozó munka. A feldolgozásnál gondosan számba kell venni az őrzőkönyvet (amiről a töredék lekerült), a könyvkötéshez felhasznált egyéb

kísérőanyagokat és a könyv kötési technikáját is. Ezek ugyanis a könyvkötés helyére vonatkozóan fontos információkkal szolgálnak. A kódextöredékeknek néhány sorból, jobb esetben egy-két lapnyi szövegből kell megállapítani a műfajt, azonosítani a szerzőt és a művet. A kódex keletkezési korát az írás, a könyvdíszítés, és zenei töredékek esetében a notatio határozza meg. Ezek gyakran a kódex keletkezésének helyéről is vallanak. A középkori műfajok teljes tárháza felvonul a töredékeken, átfogva a nyolcadiktól a 16. századot. A katalógus négy nagy műfajcsoportra osztva közli a fragmentumokat. Az első a patrisztikus és biblikus anyagot tartalmazza, a második az egyetemi műfajokat, a harmadik a nem zenei liturgikus töredékeket, míg a negyedik a notált liturgiát.

A korai töredékek jelentősége túlmutat határainkon, hiszen posztkaroling kódexekben Európa sem bővelkedik. A hazai művelődéstörténet számára azonban minden töredék fontos lehet. E tekintetben a proveniencia-vizsgálat segíthet Magyarországhoz kötni az eredeti kódexet, vagy annak használatát. Magyarországi keletkezés mellett szól, ha a töredék magyar vonatkozású, vagy írása, notálása magyar. A hazai használatot az itthoni bekötés bizonyítja. Azokban az esetekben ez kétségtelen, amikor a kísérő anyag magyar nyelvű, vagy több, különböző helyen nyomtatott őrzőkönyvről ugyanannak a kódexnek a darabjai kerülnek le (pl. 23–27. töredékek: Zacharias Chrysopolitanus: De concordia evangelistarum). A hazai keletkezést és használatot 87 töredék esetében lehetett bizonyítani, a hazai használatot, de külföldi keletkezést 74 fragmentumnál. A katalógus segítségével máris több, mint másfélszáz kódexszel gyarapodott középkori műveltségi képünk.

Egy-egy töredék szűkszavú leírása tanulmányba kíváncsi információval szolgál. A kötetet bő irodalomjegyzék, a tájékozódást segítő mutatók és 50 töredék fotó-másolata zárja le.

Dercsényi Dezső

## AZ 1986-OS „PRINZ EUGEN”-KIÁLLÍTÁSOKHOZ: SZAVOJAI JENŐ ELFELEDETT KASTÉLYAI A TÖRTÉNELMI MAGYARORSZÁGON

A szomszédos Ausztria 1986-ban is eltálatta, milyen témájú kiállításokat kell ahhoz rendeznie, hogy rengeteg kül- és belföldi látogatója legyen és több ország sajtója széles terjedelemben foglalkozzon vele. Az 1985-ben megrendezett, III. Babenbergi Lipótnak, Alsó-Ausztria patrónusának tiszteletére szentelt kiállítást ezúttal egy Európa-szerte ismert törökverőnek, hadvezérnek és mecénásnak az emlékére felállított nagyszabású tárlatrendszer követte: Szavojai Jenő hercegnek, Belgrád, Zenta ünnepelt „Prinz Eugen”-jének, a bécsi Belvedere és a ráckevei kastély híres urának tisztelettel a világ halálának 250. évében. Ez a jubileum egybeesett Buda török alóli felszabadításának 300. évfordulójával, így a morvamezei Schloßhofon és Niederweidenben öt évi előkészítés

után 1986 áprilisától novemberig látható Szavojai-kiállításokkal párhuzamban Budapest is felidézte egy-egy villanásnyira a hadvezér, mecénás és politikus személyét.

### I. I. A Morva-menti kastélyok világa

A harminc, főleg osztrák cég segítségével kitartározott, egykori Szavojai-kastély helyreállítása már előzetesen számítva is 20 millió Schillingre rúgott. Különösen az év első felére mondható el, hogy az osztrák utakat, városokat három férfi portréja uralta: a két Kurté (ahogyan a népnyelv az elnöki posztra pályázó Waldheimet és Steyrert nevezte) valamint Prinz Eugené.



És ez a megállapítás nem túlzás: a tárlat, melynek tudományos vezetője a Sankt Pöltenben élő Karl Gutkas történészprofesszor, egyben a Városi Múzeum igazgatója volt, 375.000 látogatót fogadott. Ezzel a Szavojai-kiállítás a leglátogatottabb osztrák kiállítás volt az évben, szorosan a nyomában a Sankt Florianban megrendezett „Welt des Barock”-kal (330 000), ezután a stájerországi „Brücke und Bollwerk” (300 000) következett. A Szavojai-tárlat az 1960 óta vezetett rangsorban a hatodik helyen áll: az abszolút első az „Ausztiria II. József korában” volt, melyre 1980-ban Melkben 660 000 ember volt kíváncsi. A Szavojai-katalógusból 28 000 példány fogyott el.[1]

A „Prinz Eugen und das barocke Österreich” sajnos, főleg csak osztrák szemmel látott és láttatott, noha a híres törökverő személye ismert volt a történelmi Magyarországon is: a Délvidéken ugyanúgy mint a Dél-Dunántúlon és a Felvidéken. Tekintettel a belgrádi és a zentai csatára, a híres törökverő talán a Délvidéken — a mai Jugoszlávia északi részén — örvendett a legnagyobb népszerűségnek.

A schloßhofi kastély főleg Európát mutatja be a Pragmatica Sanctio korából, Jenő herceg családját, politikai karrierjét. A szomszédos Niederweiden a társadalom különböző rétegeinek életmódjára helyezi a hangsúlyt, valamint a virágzó barokk alkotásait tárja elénk. Közsművészeti kapcsolatokat csak foghíjjal lehet találni: a katalógus egyik fejezetét író bécsi műemlékes Wilhelm Georg Rizzi szerint Ráckeve tervei Johann Bernhard Fischer alkotásai, mely elméletét az építészkeret hasonlóságával igyekszik bizonyítani. Hasonló elemek szerint csak Hildebrandtnak egy „korai, kérdéses” tervrajzán láthatók, melyek a Belvederét ábrázolják.[2]

A legszebb rajz, amit magyar kastélyokról az 500 oldalas, igen átfogó mű hoz, L. F. de Rosenfeld hadmérnök 1728-as tollrajza, mely Ráckeve pompás kastélyát a Duna felőli oldalról ábrázolja. A mai Budafokon (Budapest XXII. kerülete) már 1911 óta hiába keresett promontori kastély anyagai szerint a herceg hosszabb ott-tartózkodására épült, ha kellett, udvartartást is befogadva. Az 1717 körüli épület Hildebrandt alkotása, melyről jószerint csak Bél Mátyás tudósít. A részletek megnevezése nélkül meglepte az osztrák építészeket, hogy a leírás igen hasonlít Schloßhofhoz, melynek tervezése az 1725-ös promontori tűzeset után kezdődött, mely megpecsételte a pompás épület további sorsát.[3] A bélyei (ma Belje, Jugoszlávia) kastélyról a kiállítás egy tús- és tollrajzot hoz, azt Hildebrandtnak tulajdonítva.[4] Eddig a Morva-menti kiállítások.

## 1.2. Sankt Florian

Prinz Eugennel — ha nem is őt a középpontba állítva — egy másik osztrák kiállítás is foglalkozott. A Linz melletti Sankt Florianban, az Ágoston-rendi apátságban berendezett „Welt des Barock” kiállítás-komplexumban a császári appartement freskói, a márványterem, illetve a katonaszoba mutatott be Szavojai-emlékeket. VI(III). Károly császárt mint osztrák Jupitert állította a festő a középpontba, aki előtt a töröktől főlzábadított Ausztiria és Magyarország tiszteleg. A császár az északeleti menyegyzeten mint Phoebus-Apolló halad át, aki új Napot, új korszakot hoz. Az uralkodó átnyújtja az „in hoc signo vincies” (e jelben győzől) feliratú keresztet Prinz Eugennek. Valamivel odább ezt ő mutatja be katonáinak, miközben egy harmadik ábrázolás a két törökverőt egymás mellett mutatja. Ezen Szavojai Jenő meghajtja tisztelete jeléül kardját uralkodója előtt. Ismét odább az ő apoteózisát láthatjuk.[5]

A katonaszobában, melyet Prinz-Eugen-Zimmernek is neveznek, egy jókora ágy utal a török korra: a Leonhard Sattler vagy Meinhard Guggenbichler 1711-beli alkotásaként ismert díszes ágyat — ez 265 cm magas, 205 cm széles és 270 cm hosszú —, törökök, európai harcosok, sisakos angyalok, egész- és félalakok díszítik.

A katalógusban többek között Johann Baptist Födermayr és mások 1722-beli kéziratát látni, mely VI(III)

Károly győztes hadviseléseinek koncepcióját tartalmazza, azon kívül a Hofkriegsratnak Prinz Eugenhez mint a magyarországi hadak fővezéréhez intézett instrukcióit árulta el 1697-ből. Zentát rézmetszet, Péterváradot írásos jelentés, XI. Kelemen pápát írása, Temesvárt az ostromterv, valamint Belgrádöt a csata terve képviselte.

A szövegkötetben Elisabeth Kovács Prinz Eugennek a rastatti (1714), utrechti, valamint a Baden im Aargau-i békékben betöltött szerepét emeli ki.[6] Peter Broucek nem említi, hogy a szatmári békében is szerepe lett volna Jenő hercegnek.[7]

„1703-ban a herceg Bécsben volt és Lipót császár őt szemelte ki a magyar felkelés leverésére. Jenő ekkor viszont még a békés megegyezés mellett szólt az udvarnál”, írja a Révai Nagy Lexikon 1914-ben.[8]

## 1.3. Gerlingen

Az NSZK-beli Gerlingenben — ez a Magyarországról kitelepített 150 000 német szellemi központja — tudományos tanácskozást, illetve a városházán kiállítást rendeztek Buda visszavételéről, a török uralom megszűnéséről, a kezdődő sváb betelepítéséről. A részben Magyarországról kikölcsönzött tárgyak nem tértek ki külön Szavojai Jenőre.[9]

## 1.4. És Budapest?

Budapesten a Budapesti Történeti Múzeum 1986. május 23—október 5. között rendezett emlékkiállítást „Buda visszavávása 1686” címmel. A 39 intézménytől, csak Magyarországról begyűjtött hatalmas, látványos és gondosan restaurált anyag — képek, kéziratok, zászlók, nemesfémekből készült fegyverek, kelyhek, címeres levelek, ostromtervek, dokumentumok, metszetek, emlékérmek — Buda visszavételét mint európai vállalkozást mutatja be, kiemelve benne mind a birodalmi segélyhadak, mind pedig Magyarország háborús áldozatvállalásának szerepét. A kiállított tárgyak bepillantást adnak a török kor egészébe, különös tekintettel a kulturális fejlődésre.

Szavojai Jenőről a kiállítás — miután más volt a koncepciója — csak festmény erejéig emlékezik meg, amíg a bemutatott tárgyak közül sok szorosan kapcsolódik hozzá. A katalógusban Bánkúti Imre sajnálatát fejezi ki amiatt, hogy az 1686-os nagy csatában jelentős szerepet vállaltak egy részéről a magyar fővárosban mindmáig sem emléktábla, sem utca nem emlékezik meg, „míg XI. Ince pápa, Szavojai Eugén, a magyar hajdúk, spanyol önkéntesek, Michele d’Asti áldozatvállalását szobrok is megörökítették”.[10]

A Hadtörténeti Múzeum „Budavár 1686” címmel mutatta be emlékkiállítását, melyen szép számmal láthatók voltak a saját anyagon kívül a zágrábi Horvát Múzeumból, a bécsi Hadtörténeti Múzeumból, a gráci Fegyvertárból, a Magyar Nemzeti Múzeumból, a krakkói Nemzeti Múzeumból, valamint az Esztergomi Keresztény Múzeumból kölcsönkért tárgyak: sisakok, kardok, nyergesek, pisztolyok, csákányok, ágyúk, iratok, dokumentumok.

Szavojai Jenőt Eugen Doby olajfestménye jeleníti meg. A „Szavojai Jenő herceg győzelme Zentánál 1697” című kép központi alakja a herceg, aki mellől ekkor indul a futár, kezében az „An S. M. den Kayser” (Öfelségének, a Császárnak) című levéllel, melyben a győzelemről tudósít. Más a győzelmi indulót fújja, míg Jenő herceg lába alatt egy szép mívű pajzs. Lejjebb félmeztelen, összekötött kezű, török rabok illetve holt tetemek.

Sigmund Perger olajfestményén feltűnő ruhájáról könnyű felismerni a herceget, aki fehér lovon ül piros öltözetben.

Egy írásos dokumentum a Zentánál zsákmányolt tárgyak leltárát adja, mely 1927 óta Magyarország tulajdona. Egy másik szintű magyar tulajdonban levő dokumentum Szavojai Jenő naplójának egy részlete, mely az 1697. évi október—novemberi boszniai portyázásokról szól.



A kiállítás kitér a nagyharsányi, észéki, szerémségi sikeres csatákra, mely a kísérő szöveg szerint a „császári hadsereg erejét” bizonyította. A herceget nem említi a nagyharsányi csata megívói között sem, pedig neki abban az ún. „második mohácsi csatában” jócskán szerepe volt. Zentánál viszont hozzátette, hogy az ütközet Szavojai fővezérsege alatt zajlott.

A kor kimagasló hadvezérei között a festményeken rajzokon Jenő herceg több, neves bajtársát látni, többnyire idegeneket is, őt magát viszont nem, noha 1685-ben már altábornagy lett, 1687-ben pedig tábori marsall. Arról ne is beszéljünk, hogy 1703-tól az Udvari Haditanács elnöke. „Részt vett az 1687. augusztus 12-én vívott mohácsi, helyesebben a harsányi lejtőn végbement csatában. A győzelem hírért ő vitte Bécsbe”, tudta a Nagy Pallas Lexikon 1893-ban.

## 2. Szavojai Jenő szerepe a magyarországi harcokban

Szavojai Jenő herceg (1663–1736) Párizsban született Olimpia Mancini fiaként, Mazarin kardinális unokaöccseként. A kistermetű, külsőleg egyáltalán nem vonzó férfi — ez kortársai egyértelmű véleménye — egy családából kifolyólag lépett az osztrák császár szolgálatába, hogy hamarosan a délvideki fronton, Magyarországon, majd Dél- és Nyugat-Európában szolgáljon kardjával, hadvezéri tehetségével, szervező készségével a bécsi udvarnak.

Több névvel illeték. Magyarországon Savojai Eugénnek, Savojai Jenőnek, Szavojai Jenőnek, Jenő hercegnek egyaránt írták nevét, a délvidekieknek és az azóta onnan kitelepített németeknek pedig mindvégig „Prinz Eugen” marad. „Eugenio de Savoy” — ez mindig Európa, írta róla Pia Maria Plechl, az osztrák „Die Presse” főszerkesztő-helyettese. [12]

„Rendkívüli ember, aki egyáltalán nem tartozik bele tapintatlan korába”, mondta róla Grillparzer, a költő. „Filozófus páncélban” tartotta Leibniz. Rousseau szerint, akivel Montesquieu-n kívül igen szoros kapcsolatot tartott is akit támogatott is, „a hiúságot félretette” és így „béke-időkre szóló emlékművet állított magának”. „Jenő herceg a Habsburg Birodalom politikájának távoli, időtlen célokat tűzött ki”, vélte Otto von Habsburg. Franz Schams szerint a törékeny, csúf katonapolitikus az „oszmánok dicsőséges legyőzője” volt. „Jenő hercegen a Habsburg-család legjelesebb vezéré, a hadtörténet pedig egyik legkitűnőbb lángelméjét veszítette el. Őt illeti elsősorban az érdek, hogy a Habsburgok monarkíja mint győztes nagyhatalom emelkedett ki a XVII. század fordulóján dühöngött világraszóló harcokból. Katonai lángelméjének köszönhető első sorban hazája is, hogy a török iga alól felszabadult. Hős magatartását és elméjét ellenfelei is tisztelték”, írja róla az 1893-as magyar lexikon. [13]

„A török hódoltságának az 1697. szeptemberi zentai csatában vetett végét Szavojai Jenő herceg — a század egyik legnagyobb hadvezére —, akit a becsvágy és a bizonyítani akarás, a testi fogyatékosságai miatt kigúnyoló és megsejgyenítő XIV. Lajos (a Napkirály) udvarából a Habsburgok szolgálatába hajtott”, vélte Hegedűs Ernő. [14]

„Noha legfényesebb katonai sikereit Magyarországon érte el, nem érzett rokonszenvet a magyarok iránt. Politikai törekvéseikkel éppoly idegenül állt szemben, mint a bécsi udvar magyarellenes hangadó körei. Ehhez talán hozzájárult az is, hogy magyar földre lépése idején Magyarországon már zajlott a hegyaljai felkelés”, írja Varga J. János, aki az utóbbi időkben nálunk megjelent történelmi munkák közül talán leginkább kitér Szavojai Jenőre. [15] Hozzáteendő, hogy bár rendkívüli érdemei voltak a Habsburg Birodalom határainak kiterjesztésében — az ugyanis 1697-ben érte el legnagyobb látót —, a magyarokat osztrák szemszögből nézve sem látott olyan sötétben, mint sok kortársa. A Rákóczi-szabadságharcot igazából ezért nem érthette. Kortársait sem feledhetjük: Starhemberg grófot, Bádeni Lajost („Türkenlouis”), Lotharingiai Károlyt, Miksa Emmánuel bajor választófejedelmet, Marsigli, valamint a magyarokat: Pálffy Jánost, Csáky

Imrét, Esterházy Pált, Batthyány Ádámot, a dunántúli főkapitányt...

Szavojai Jenő 20 évesen ezredes lett. Legnagyobb és leghíresebb ütközeit Nagyharsánynál, Zentánál, Chiari-nál, Höchstädtnél, Torinónál, Lille-nél, Malplaquet-nál, Péterváradnál, Belgrádnál vívta, de Buda, Temesvár, Érsekújvár ostromában is helyt állt. A második budai támadásnál — már az első, 1684-es kísérletben is részt vett —, „a bajtársak megrettentek, s lanyhul a támadásuk ereje, sőt néhányan futásnak is erednek. Minden bizomnyal dicstelenül meghátráltak volna, ha Szavojai Jenő és Bádeni Lajos a harcolók közé vegyülve inkább példájukkal, mint parancsal nem bátorítják őket. Voltak olyanok is, akiknek a ruhájuk tüzet fogott, s a tűz egészen a Dunáig hajtotta őket, hogy eloltsák. Sokat közülük a lángok még előbb megfojtottak, mint a folyót elérték volna. A többiek Jenő és Lajos csapataitól hol haggal, hol intéssel bátorítatva, visszanyerik lelkierejüket, ismét támadásba lendülnek a romokért”, olvasható Bél Mátyásnál. [16]

Tudjuk azt is, hogy az 1685 óta már Generalmajor-i címet viselő herceg súlyos sebet kapott Buda alatt. 1687-ben már tábori marsall, majd birodalmi marsall, az itáliai, Ausztriával szövetséges csapatok parancsnoka (1694), Zentánál a császári csapat főparancsnoka, 1707-ben Milánó kormányzója, az Osztrák Németalföld főkormányzója (1716). Erről később lemondva kapja meg a Morva-vidékét, a kiállítások színhelyét. 1733-ban már a rajnai birodalmi hadsereg főparancsnoka. Sőt, 1720-ban Szardínia királya.

Politikusként is voltak jócskán sikerei. Ezt bizonyítja, hogy 1690-ben Szavojai Jenő a franciaellenes szövetséghez csatlakozik, 1710-ben megerősödik a porosz–osztrák szövetség és létrejön az utrechti béke. A Belgrádnál Prinz Eugennek elnevezett hős vezeti Villard marsallal a francia–osztrák béketárgyalásokat, melynek eredményeként megkötik 1714-ben a rastatti békét, majd a Baden im Aargau-i megegyezést. [17]

A magyar történetírás számára valószínűleg az a tény igen fontos, hogy Szavojai Jenő 1703-tól az Udvari Haditanács elnöke lett és funkciójából kifolyólag jelentős befolyása volt a kuruc–osztrák hadiesemények lefolyására, a Rákóczi-szabadságharc alakulására. Bár a herceg 1703-tól a felkelők ellen harcolt, később ezen az álláspontján némiképp módosított, illetve a politikai rendezést támogatta. Bánkúti Imre szerint ebben eszköze volt Pálffy János, 1710-től magyarországi császári főparancsnok, aki jóbarátja is volt. A szatmári béke ezen adatok szerint nem kismértékben Szavojai Jenő hallgatóságos támogatásával jöhetett létre. Ennek érdekében a hadvezér Pálffy — Szavojaival összecsapva — hosszas levelekben ecsetelte — a valóságot fölhangyítva — a császári hadak leromlott és gyenge állapotát, azt a látszatot keltve, hogy a béke és egyáltalán a rendezés elsősorban osztrák érdek. [18]

Bánkúti Imre a „Szatmári béke” című, 1981-ben megjelent könyvében ezt levelekkel, dokumentumokkal is alátámasztja. A kritikus 1711. januári napokban Pálffy több jelentést küldött a Haditanácsnak Trautsohn hercegnek, 13-án Szavojai Jenőnek, elküldve Rákóczihoz az esztergomi érsekhez küldött levelét is. Ekkor — bár az előrenyomulást nem tagadta —, a szokottnál nagyobb nyomattal fejtette csapatai nehézségét, melyek végül is azt a véleményt sugallták, hogy a mielőbbi fegyverszünet megkötése fontos érdeke a császári hadnak. Ezekkel a dokumentumokkal a januári bizalmas értekezlet is foglalkozott, melyen Szavojai is jelen volt. [19] Majd január 29-én a miniszterek ugyanezen a fórumon már úgy döntöttek, hogy Pálffy személyesen tárgyalhat Rákóczi-val és Károlyi-t, a magyar főparancsnokot, fogadják Bécsben. A döntésről január 31-én értesítette Szavojai Pálffy, megküldvén neki az írásbeli meghatalmazást. [20] Pálffy állapota ismételtelen elpanaszolta a hidegtől elgyötört serege állapotát Szavojainak, a bevált módszer szerint — levélben.

A találkozó megszervezéséről Károlyi január 30-án tájékoztatta Rákóczi, jelezvén, hogy megjött a válasz „Eugenius hercegtől” arra a levélre, melyet Rákóczi írt az érseknek. [21] Ezek után nem meglepő, hogy amikor



Pálffy bukása elkerülhetetlennek látszott, ismét valószínűleg maga Szavojai Jenő lépett közbe.[22]

Magyarországon a budai lovas szobor, a ráckevei kastély ma is emlékeztet rá, míg a promontori kastély sajnos a történelem áldozatává vált. Sellyére, Bélyére (Belje), Csáktornyára (Cakovec), Magyarbélre (Velký Bel) ebben a vonatkozásban nem gondol senki. Elfeleedtük.

### 3. A magyar birtokok

#### 3.1. Baranya végein

A zentai győzőnek 1698-ban két nagyobb birtok jutott Magyarországon a kezére: a császár egyszer Baranya megyében osztott birtokot azoknak a tábornokoknak, akik igen sokat tettek a császári sas védelmében. „A béke helyreálltával Jenő herceg pihenni készült magyarországi birtokain, midőn a spanyol örökösödési háború kitörése újra csatátérre hívta”. [23] Hazánkban a Csepel-sziget uradalmával ajándékozta meg a hős hadvezért, kit később a magyar rendek az 1712–15-i pozsonyi országgyűlésen honfiúsítottak is”. [24] Az esetleg tervezett részleges vagy átmeneti letelepülést Hegedűs Ernő is valószínűnek tartja. [25]

A földterületből — miután egy része Caprara tábornoké lett, két másik részt pedig 70–70 000 Gulden értékben a Lugosnál elesett Veterani tábori marsall özvegye illetve Szavojai Jenő kapott, az utóbbi javára további 10 000 Gulden értékű terület járult. A terület kiválasztásánál Jenő hercegnek előjoga volt 1698. július 19-én, úgyhogy személyes meghatalmazottat is kellett a Délvidékre küldenie. Így a herceg tulajdonába a Duna—Dráva szögletében található birtokok mentek át. A Jenő herceget képviselő Koch — a későbbi hű intéző és totum factum [26] —, mindamellett tiltakozott az ellen, hogy a legjobb területeket Capraranak illetve „Jany von Symien” püspöknek juttassák, mondván, hogy az így megmaradt 13 falu — főleg Bélye, Baranyavár — a remélt hasznot nem fogják hozni. Mivel az azután lefolytatott vizsgálat csak 62 000 Gulden összegű és évente csak mintegy 4500 Guldent meg nem haladó hasznot állapított meg, a császár parancsára a budai adminisztráció 1702. október

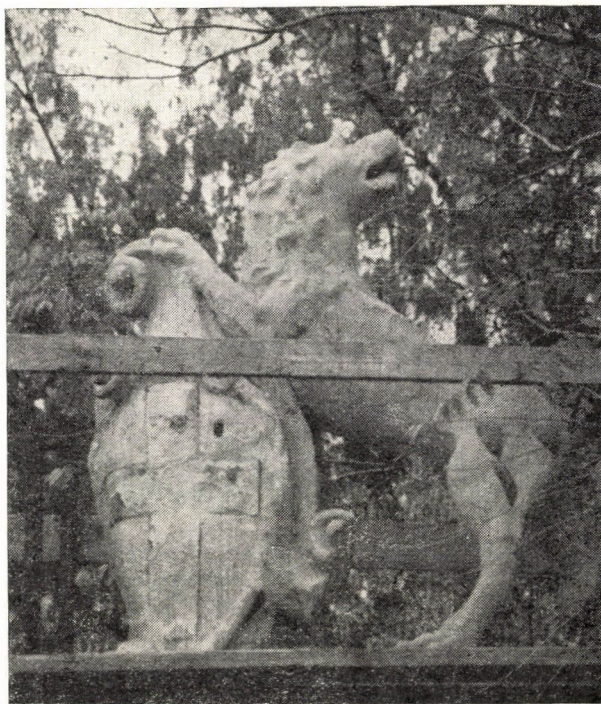
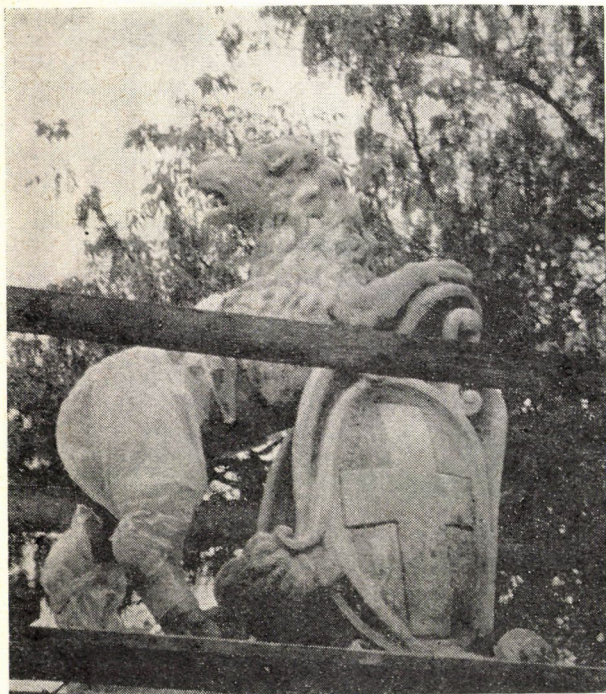
7-én további területeket juttatott az elégedetlenkedő hercegnek. Jany püspök 1702-es halála után további 5 falu jutott a hercegnek, köztük Vörösmart, tehát az a vidék is, ahonnan az 1697–98-as győztes délvidéki hadjáratok kiindultak. Eleinte a hercegnek 100 Guldent kellett volna évente fizetnie az államkasszába, de a császár — a herceg vételi ajánlata után — később ezt a birtokot is neki adta.

Tudjuk, hogy az így megkapott-megszerzett területekkel a hű intézőnek, Kochnak, bőven volt még dolga. 1718. július 8-án kelt belgrádi levelében a herceg arra inti intézőjét, ne hagyja, hogy a pécsi püspök indokolatlanul területi igényeket terjesszen be. „Nem helyes, és a megye javára nézve sem előnyös, ha a papok, valamilyen régi, az archívumokban megtalált papír alapján valakit zavarjanak vitathatatlan birtokában és így az egész megyét elutaljonítsák, melyben már ezeddig is sok birtokuk van”. [27]

Ernst Trost megemlíti, hogy Szavojai Jenő baranyai birtokára németeket telepített be [28] és Anton Tafferner a herceget „a dunai sváb betelepítés hajtóerejének” tartja. [29]

#### 3.2. A Csepel-sziget és Promontor

Ami a Csepel-szigetet illeti, az 1695-ig Esterházy-tulajdon volt, aki ezt Heisler Donát grófnak adta el, aki szintúgy a törökkel folytatott harcban vesztette életét. Az ő Barbara Maria nevű özvegyével Jenő herceg 1698. augusztus 4-én eladási szerződést kötött, melynek értelmében a sziget minden hozzátartozó javaival és jogaival 85 000 Gulden lefizetése ellenében (ebből 15 000 készpénz és 20 000 a jogoknak az állam javára történő átengedése ellenében, a hátramaradó 50 000 pedig egy éven belüli részletfizetéssel) a herceg tulajdonába megy át. Szavojai Jenő később — érdemeire hivatkozva — a császárhoz fordult azzal a kéréssel, hogy a területeket mindkét nembeli leszármazottjainak továbbörökíthesse és az államkasszába fizetendő összeget se kelljen átutaltatnia. Ezzel szemben az udvari kamara 1698. július 31-én bizonyos kételyeinek adott kifejezést, mi szerint a herceg két itáliai kolostornak — mégpedig a Torino-környéki, valaha benedécs San Michele della Chiusa és Santa Maria di Casanova



1. A budafoki — lebontott — Szavojai-kastély bal kapuoroszlánja restaurálás közben (1987 november)

2. A budafoki — lebontott — Szavojai-kastély jobb kapuoroszlánja restaurálás közben (1987 november)



klastromoknak — nominális apátja, tehát köteles betartani a cölíbatust. (Ez az apátság évi 150 000 Guldent jövedelmezett. A hercegnek 48 éven keresztül folyt be rendszeresen ez az összeg, anélkül, hogy ottani látogatásáról tudnánk bizonyíthatóan.) [30]

A kamara csak azt a jogot hagyta meg a hercegnek, hogy örököszt nevezzen ki. Ezzel a herceg elégedett lehet — hangzott a császári bölcs véleménye, mellyel lezárta a licitálásokat. Minderre 1699. január 30-án került sor. [31]

Franz Schams megírja azt is, hogy Szavojai ezen birtokait német telepésekkel népesítette be, míg a Tétény-Promontor kötet hozzáfűzi, hogy ebben Claudius Verlet volt segítségére. A lakosokat Svábföldről és a Rajnavidékről hozták és ingyen földet bocsátottak rendelkezésükre. Ács Zoltán szerint a telepítésre — mégpedig katolikus németekére — azután azért került sor, hogy a Kamara Szavojai Jenőtől megváltotta a Csepel-szigeti uradalmat. Ez tévedés: Szavojai halálával — 1736-ban — egy távoli unokahúgára szállt a birtok! A szerző szerint a régi és új főnemesek, köztük Szavojai is, a Rákóczitól elkobzott birtokokon osztozkodtak. [32] A feljegyzések szerint és Braubach kutatásai alapján a Csepel-sziget pl. 1695-ig Esterházy-tulajdon volt. Az örököstől 1750-ben került Mária Terézia kezére, majd 1780—82-ig Mária Krisztina és férje, Albert herceg tulajdona volt.

### 3.3. Promontor

Kincs, ami nincs — így lehetne jellemezni Szavojai Jenő 1911-ben lebontott (és fölrobbantott) promontori kastélyát. A mai Budapestnek XXII. kerületében egykoron fölépített kastélyt szerencsére néhányan leírták annak idején. Ezek közül a legértékesebbek Bél Mátyásé (övé a legkorábbi leírás), valamint Franz Schamsé (1835), Johann Hermann Dielhelme (1785).

„... A kastély, mely a hercegi uraság lakóhelye volt, a hegyek lábánál, a síkság egyik kiemelkedő pontján, áradásoktól, szélviharoktól védett és szép kilátást nyújtó helyen épült. A kastélytól nem messze délre, a dombok alatt, húzódnak meg a parasztházak és az arab juhok akla”. [33]

Franz Schams szerint a kastélyt „nemes stílusban”, „oszloppokkal”, „számos szoborral” díszítették, de később lángok martaléka lett. A helyreállítás drága volt, nem is volt igény rá és mert nem akarták uradalmi lakásként használni a későbbiekben, az első emeletet teljesen lebontták, a földszintet betetőzték. [34]

Budafokon Ybl Ervin megemlíti a csigás keretű címerpajzs mezejében a nagy címer helyett megörökített Szavojai-keresztet. [35] A budafoki villamosmegálléhoz igen közeli, máig fennmaradt, oroszlanos kapu két oroszlanja oldalt fordulva tartja mancsával az egyszerű címert, miközben fejét hátra fordítja. Kiképzése jóval egyszerűbb a bécsi Belvedere felső, Südbahnhof felőli végéhez közelinél, nem beszélve az idők vasfogáról.

Hegedűs Ernő megemlíti, hogy a Szavojaihoz 1702. január 11—április 22. között intézett hét válaszlevél is bizonyítja, a kastély tervezésére és építésére a megbízást Johann Lucas von Hildebrandt kapta. Az iratokat Ybl Ervin találta meg a mantovai Gonzaga család levéltárában. A kastéllyal kapcsolatban nem ez az egyetlen dolog, amit bizonyos kutatók vitatnak, hanem maga az egész kastély. Ezt ma már — szinte teljességgel hiába keressük: területén legalább öt különböző intézet, gyár és lerakot osztozik, teljesen átláthatatlanul beépítve mindent —, azon kívül pl. az Országos Műemléki Felügyelőségnek sem maradt fenn róla képe — pozitív sem! —, de az MTI birtokában sincsenek felvételek, noha a fotósok első felvételei 1880-ban készültek és a szomszédos Törley-gyárról tucatjával ontották a képeket. ...

Éber 1935-ös Művészeti Lexikona Promontort időrendileg Ráckevével állítja párhuzamba, hozzátéve, hogy Promontor akár előtte valamivel is épülhetett. Ezt a megfogalmazást átvette az új művészeti lexikon is. [36] Gerevich László szerint a promontori kastély az óbudaí Zichy-kastély, a tétényi Száraz-Rudnyánszky-kastély koruk legjelentősebb alkotásai. Promontort 1727-tel da-

tálja. Szerinte az ottani kastély akár nagyobb is lehetett mint a ráckevéi. [37]

Réh Elemér szerint a Cour d'honneur-ös kastélykiképzésnek Magyarországon olyan előfutárai voltak mint Ráckeve, Budafok, Cseklész, Aszód. [38] Mojzer Miklós szerint Promontor építési éve 1717 és a megsemmisítő tűzvész 1725-ben volt. A kastély szerepe talán nagyobb volt, mint a nem messze levő Ráckevéé. [39]

Az egyik legújabb könyv, mely meglepő részletességgel idéz régibb forrásokat is, a kerületi tanács kiadványa. A Tétény—Promontor-kötetben a szerző-trió kemény véleményt mond a Törley-gyár tervei miatt lebontott kastélyról. „A helyén és fölötté épített, újjagazdag műromantikával készült, minden műértő számára mesterkelt épületegyüttesnek egyetlen mentsége, hogy tudományos intézet fogad magába. Szerencsére, de nem eléggé, lombok takarják. A régi Szavojai-címert tartó oroszlanok sérült, bemaródott darabjai anakronisztikusan uralkodnak egy modernebb kerítés kapuzatán, várva, hogy mikor mentik meg őket az enyészettől, egy méltóbb helyen”. [40]

Mindezeket egybevetve annyit talán elmondhatunk erről a ma már nem létező kastélyról, hogy 1717 augusztusában, a herceg látogatásakor, már minden biztonnal állt, nemcsak a ráckevéi, míg az 1700-as, lényegében hosszabb látogatást minden biztonnal még a gyakorlati tevékenységek — ellenőrzés, felmérés, építkezési előkészületek — tették ki. Mindezekre a herceg levéltára adhatna választ — ha meglenne.

A herceg és Promontor kapcsolatáról azt tudjuk, hogy — noha a Szavojai-herceg egyszerre általában több fronton is hadakozott —, figyelemmel kísérte Promontor gazdasági helyzetét is, így a jégkára és a gabonát ért pusztulásra is kiterjedt a figyelme. Különösen érdekelte a csepeli bortermelés, melynek föllendítését el szeretne volna érni. Ezért 1714—22 között a magyar kancelláriához és a budai városi tanácshoz számos kérvényt, javaslatot adott be, melynek célja a bortermelés támogatása voltak [41].

Míg a tudósok vitatkoznak, volt-e egyáltalán kastély — ui. többen légből kapott kastélynak, fantomnak tartják —, az egyik szemtanú, az 1903-ban született Franz Greszl 1986. február 20-án Staufenbergben kelt, nekem írott levelében ezt írta:

„Törley erwarb das Savoyer Schloß erst nach 1910. Gegenüber dieses Schlosses lag in den 1880er Jahren der alte Weinberg, den Prinz Eugen bepflanzen ließ. Unter diesem Weinberg befand sich der Schloßkeller, den Törley vor der Jahrhundertwende erwarb. Darüber baute er die heute noch bestehenden romantischen Gebäude, nachdem er die Tochter des Szacelláry heiratete. Das heutige Forschungsinstitut hatte Szacelláry als seine Villa erbaut. Diese Bauten hatten mit dem Eugenschloß nichts zu tun, das stand gegenüber unten, wo dann 1912 die Füllhalle erbaut wurde. Das Schloß hatte ich noch gesehen und war öfters drin... Auch den Abriß habe ich erlebt.” (lásd a 34. számú jegyzetet is)

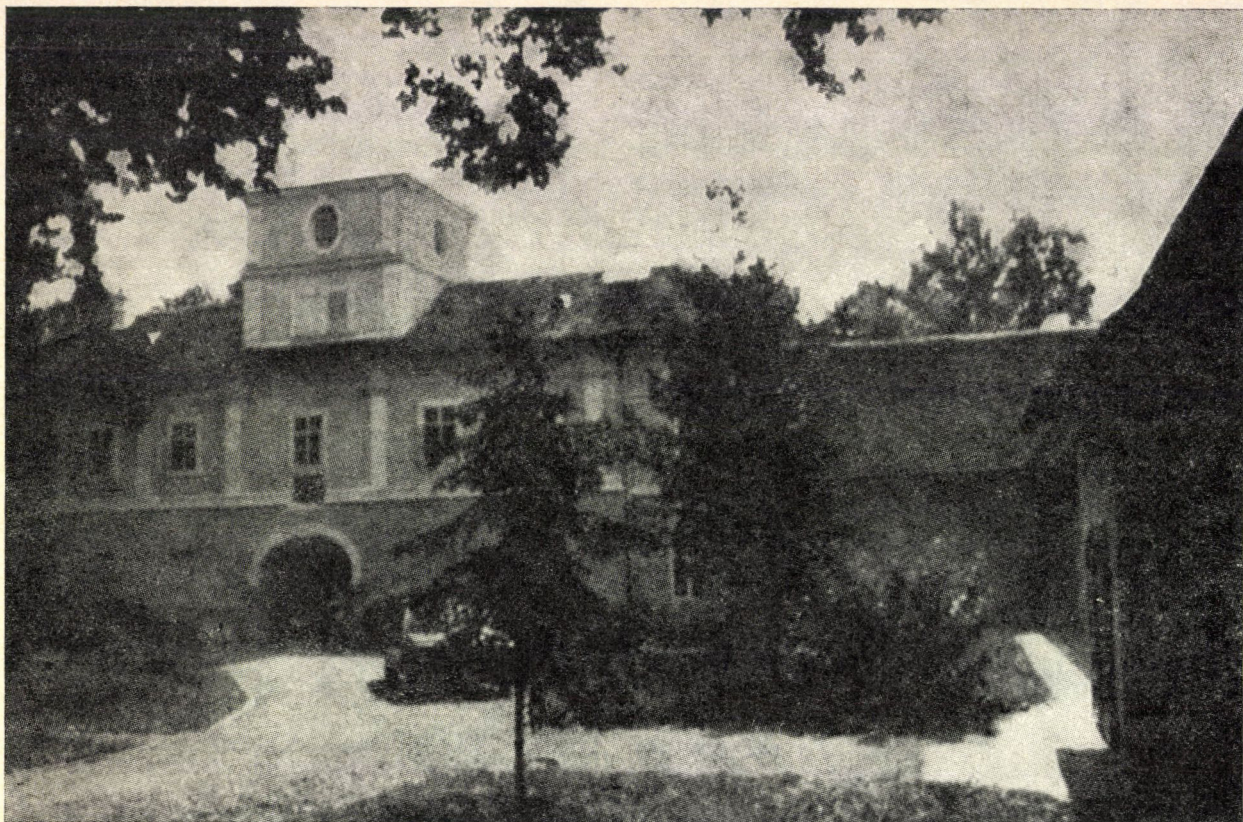
### 3.4. Bélye

Az egykori Bélye (ma Belje, Eszék környéke) Szavojai-kastélya ma egyszerű, dísztelen, nagyméretű, erődjellegű épület, melyet a herceg W. Rizzi szerint a „18. század tizes éveinek vége felé”, „valószínűleg 1707—12 között” építtetett. Ez utóbbi időszak szerint egy múlt századi emlékirattal is egybevág. [42] Mivel a herceg 1717-ben biztos, hogy járt Bélyén, biztos, hogy akkorra az állítólag Hildebrandt-tervezte erődszerű és kevésbé reprezentációs célokat szolgáló épület már állt és lakható is volt.

Az osztrák kiállításon bemutatott, Albertinából származó, „Pelje” jelzésű rajz — alaprajz, profil, oldalmetset — 78 × 56 cm-es és Johann Schmiedl kőművesmester aláírásával van ellátva a jobb alsó sarokban.

A profilábrázolás bizonyítja, hogy a kastélyt (vizes)árok vette körül, mely mélyen a kő udvarkerítés alatt volt. Maga a kastély — melyet bizonyára az éppen hogy





3. A bélyei kastély a Dráva-szögben. Reprodukció Ernst Trost Prinz Eugen (Wien, 1985) című könyvéből

csak lezárt törökkor után, tartva a további betörések-től — négyszög alakúra terveztek, sarokbástyákkal láttak el, belső udvar köré építettek. A rajz szerint egyemeletes volt, középen hangsúlyosan kiképzett, reprezentatívabb részel. Itt volt a timpanon díszítésű — a rajz szerint egyedüli — kapu, mely a belső udvarba vitt. A bejárat fronton a hangsúlytalan bal és jobb oldalon öt-öt ablak volt, a tetőn pedig három. A középső részen a timpanon tetejű kapubejáró mellett a földszinten egy-egy, az emeleten kettő-kettő, míg a tetőrészben szélül egy-egy, középen egy dupla ablak látható. A középső rész középső tagja fölött még egy emeletnyi, ovális ablakú részre került rá a nagy, hagymaalakú, csúcsos torony.

A kastély központi részéről Ernst Trost[43] hoz felvételt, mely a belső udvar felől készült. Ezen a földszint és az első emelet képe megegyezik a tus- és tollrajzzal, míg a toronytörzs valamivel rövidebbnek látszik. A hagymatető eltűnt — helyette egy lényegesen egyszerűbb, de csúcsba összefutó lazarást választottak.

Trost leírja könyvében,[44] hogy a kastélyparkba lépve ma is Szavojai-kereszt látható. A kastélyban — melynek kertje ma is ápolt — a „Jelen” Társaság székel, mely a Bélye-környéki természeti paradicsomban vadászatokat rendez, turistákat küld. A Duna-deltában madárrezervátumot alakítottak ki. A bélyei agrár-nagyüzem egyszerű emblémáján — a gazdaság egy része Szavojai hajdani birtokán áll — az „1697” megjelölés emlékeztet a hajdani nagy napokra.

Szavojai Jenő halála után Albert von Sachsen-Teschen, Mária Krisztina férje, majd (Aspern) Károly és Frigyes főherceg kapták meg a németeklakta birtokot. Állítólag Rudolf főherceg is gyakran vendégeskedett itt. Őt II. Vilmos császár követte. Ezt róla 1903-ban és 1910-ben is feljegyezték. Amikor a terület Frigyes főherceg birtoka lett, 62 710 hektárnyi volt és komlótermesztéséről volt híres.

Azt, hogy Mária Terézia kedvenc veje, Albert herceg, amikor megkapja ráadásként a „mannersdorfi”, „Ungarisch-Altenburgi”, „bélyei” és „ráckevei” birtokait, lelkesen ültet, meliorizál ezen a vidéken, tudjuk az 1980-as halbturmi kiállításról. [45]

### 3.5. Magyarbél

A Pozsony melletti Magyarbél (ma Velký Bel) egykori Csáky-kastélyában a törökverő Szavojait szintúgy allegorikus alakok társaságában találhatjuk.

A Csáky-kastély maga egyes datálás szerint 1719-ben, más szerint 1722/25-ben A. E. Martinelli tervei alapján épült.[46] A kápolnában található freskók témája Szent Pál legendája és megtérése. Ennek keretébe ágyazta bele a festő egyben a magyar királyok és hősök alakját is. Közöttük helyet talált Szavojainak is. Gróf Csáky Imre püspök, esztergomi érsek, egykori, igen pompás kastélyát négy toronnyal építtette fel J. L. von Hildebrandt egyik tanítványával és természetesen ellátta pazar lépcsőházzal, díszteremmel is, melyben a freskók láthatók.[47]

Csáky kardinálisról (1672—1732) a morvamezei kiállítás is hoz képet — egy olasz festő 1721/22-ből keltezett alkotását. A katalógus megemlíti Csáky fontosabb tetteit: 1702-ben váradi püspök, 1710-ben már kalocsai érsek és egri adminisztrátor, 1717-től érsek Esztergomban. Részt vett reformművek kidolgozásában, így pl. a Sysemata-ében 1712—15-ben, majd a Domus Austriacae Cuna-ban is.[48]

Galavics Géza megemlíti, hogy a két legkorábbi, ismert tézislap egyike szintén Csáky Imréé. Ez Philipp Kilian alkotása, mely régen a szepesmindszenti kastélyba került, ma bécsi magántulajdon és 1690 körül Lipót és József császárt Dáviddal, Góliáttal allegorikusan hasonlított össze, őket párhuzamba állítva.[49]





4. Sellye, a kastély kerti homlokzata (OMF felvétel)

### 3.6. Csáktornya

A horvátországi Csáktornyan (ma Čakovec, Jugoszlávia) ha nem is Szavojai-kastélyt, de Szavojai-ábrázolást azért találunk, mégpedig a Zrínyi—Festetics-kastélyban, mely a 18. században az Althan grófoké volt. Althan gróf — aranygyapjas lovag — maga nem túlzottan szimpatizált a herceggel — különben nem vett volna részt az ellene tervezett megbuktatási kísérletben 1719-ben —, de jóban volt a Schöne Lóriként emlegetett Eleonore von Batthyány-val, aki Szavojait szintén kedvelte. Ők különösen akkor értettek egyet, ha az ország békéjéről volt szó, írja Wolfgang Oppenheimer.[50]

Az 1722 után festett csáktornyai freskókon Magyarországot szomorú anyaként jelenítette meg a festő. A jajveszékelő Batthyányné vonásait kölcsönözte neki. Althan grófné Pallas Athéné szerepét kapta. Szavojai pedig maga a rettenthetetlen vitéz, buzogányos hős.[51] A történet magya az volt, hogy Batthyány Strattmann Eleonóra állítólag Szavojaitól értesül arról, hogy a császár el akarja venni az alkotmányt a magyaroktól. Az elbeszélés szerint Althan grófné volt az, aki VI.(III.) Károly császárt terve megváltoztatására rábírta.

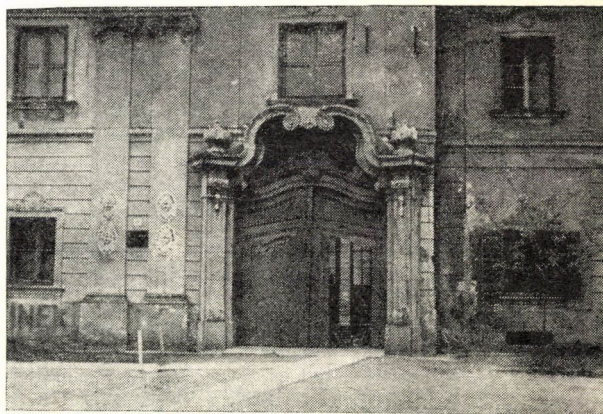
### 3.7. Sellye

A Baranya megyei, a Drávához igen közeli Sellye nevű településen „Savojai Jenő a Batthyányak részére 1700 körül kastélyt építtet”, írta Genthon István. A Batthyány-kastély egyemeletes volt, 5 + 3 + 5 tengelyes, manzárdtetős, míg középrizalitján az emeleti ablakok felett körablak volt látható.[52] A kastély később a Drasalkovitsoké lett, akik egyben egy 17 holdas, minden bizonnyal szép és nemcsak tudatosan kiképzett kertet

örökölték vele együtt. Ebben ui. 500 különféle növény volt megtalálható.[53]

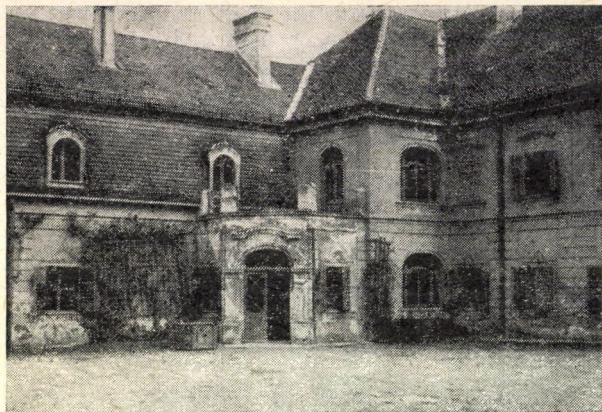
Sellye az Ormánság egyedüli városa — mezővárosa — volt a 20. század elejéig, környéke pedig híres volt a homokon termett jó minőségű boráról, melyet szívesen vettek a Dráván innen és túl. Így a címerében, melyet egy helybéli lelkes kutató — Pápay Jenő helytörténész — nemrégiben talált meg, csak egy dús szőlőtőke látható, nem pedig egyéb jellegzetesség, netán barokk kastély rajza.

A kastély történetéhez fontos tudni, mi köthette és melyik Batthyányhoz Szavojait? Valószínűleg igen becsülte az egész Batthyány-családot, akiknek Nyugat-



5. Sellye, a kastély bejárata (OMF felvétel)



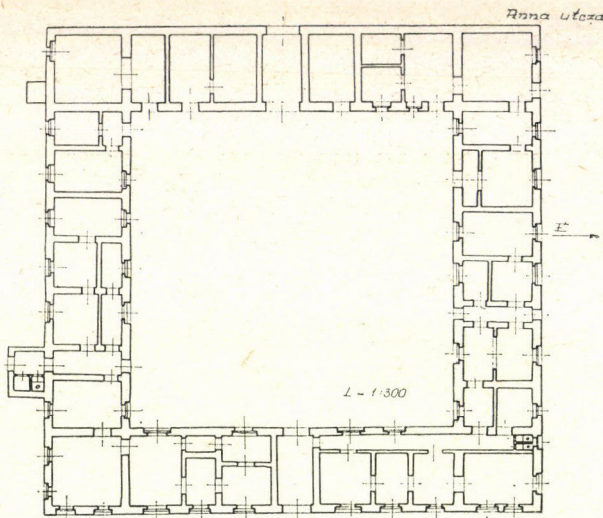


6. Sellye, részlet a kastély udvari homlokzatáról (OMF felvétel)

Dunántúlon voltak birtokaik és mindig törökellenesek voltak. Közvetlen kortársai Batthyány II. Ádám és bátyja, Kristóf voltak. Batthyány Ádám horvát bán 1662–1703-ig élt, báni rangot 1693–1703-ig viselt. Budavár ostromából is kivette a részét, ezért érkezett a Duna partjára 2–2500 lovassal. Fehérvárnál, Kanizsánál egyaránt lehetett rá számítani. Kortársai szerint nagy tiszteletnek örvendett, hiszen többek között valóságos titkos udvari tanácsos, Vas vármegyei főispán, és ami a legfontosabb: bátyjának, Kristófnak, helyettese volt a Kanizsával szemben fekvő végek főkapitányi tisztében.[54]

Sellye kastélya közigazgatási központ lett: tanács, ügyészség, bíróság volt található benne. Az OMF jó 20–25 éves fényképein a részben bizony ápolatlan épületen is észre lehet venni az egykori barokk szépséget. Ma diákotthon.

Szavojai és a Batthyányak között volt egyébként egy másik kapocs is, mely az alapvető egyetértést feltételezte és anélkül nehezen lehetett volna valóság: Mitterpacher, a bélyei jószágigazgató fia mint jezsuita, a Batthyány családnál volt nevelő, aztán a bécsi Theresianum tanára



7. A budafoki kastély bontás előtti alaprajza (1911) Joó Ernő–Tóth Gábor–Tóth Sándor Tétény–Promontor (Budapest, 1970) című könyvéből

és végül — 37 évig — a budai egyetem mezőgazdasági tanszékének oktatója lett, végig a felvilágosult abszolutizmus oldalán állva.

Genthon István megjegyzi, hogy „a körmendi Batthyány-kastély tervezésében állítólag Szavojai Eugén is részt vett”. [55] Karl Lechner megállapítása szerint azt beszélték, hogy a rohonci Batthyány-kastélyt Jenő herceg építtette volna. Szerinte ez téves. Ugyanakkor a rohonci — minden bizonnyal impozáns — kastélyról megjegyzi, hogy benne már Batthyány I. Ádám idején 200 szoba volt és elég hely jutott arra is, hogy az udvaron egy huszáregiment gyakorlatozzon. Batthyány II. Ádám alatt a kastély a várúr csapatainak kiképzésében játszott központi szerepet, míg 1708-ban a kuruc ezredes Kisfaludy György seregét szállásolták el benne.[56]

Tóth Zsuzsanna

## JEGYZETEK

1 Az osztrák hírügynökség (APA) jelentése 1986. október 28-án. Idézi: Daily News/Neueste Nachrichten 1986. okt. 30-án, a 6. oldalon.

2 „Prinz Eugen und das barocke Österreich, Ausstellung der Republik Österreich und des Landes Niederösterreich, Marchfeldschlosser Schloßhof und Niederweiden, 22. April bis 26. Oktober 1986” (katalógus), a kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Prof. Dr. Karl Gutkas. A ráckevei kastélyt több szakíró is megemlíti, de nem minden esetben pontosan. Promontor ennyi figyelmet sem kap. Egy téves állításra Kádár Márta hívja fel a figyelmet a Magyar Nemzet 1987. jan. 6-i cikkében (70): egy több nyelvű, osztrák kiadású, történelmi-turisztikai broszúra szerint, melyet Anna Maria Sigmond osztrák történész írt, ugyanis Ráckeve kastélya „romos” (desolat) állapotban van, ami egyszerűen tévedés. A „Furche” c. lap 1986. dec. 9-i „Vermenschlichung eines Idols, Überlegungen zur großen Prinz Eugen-Ausstellung 1986 im Marchfeld” Karl Gutkas aláírású cikke Ráckevét Budapestre (!) helyezi. A kastélyt megemlíti Gottfried Mraz is Ráckevének írva (In: „Der Dom”, Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Hrsg. Prälat Karl Hugel, 1986/1, 5).

3 Katalógus, 418. Schloßhof leírását l. Charlotte Pangels: Die Kinder Maria Theresias (Leben und Schicksal im kaiserlichen Glanz), München 1983, 176 ff.

4 Katalógus, 429. Ezen kívül Budavár visszavételét, ennek több történelmi következményét, az első svábok betelepítését az NSZK-ban Gerlingenben méltatták tudományos kiállítás keretében. Metseteket, térképeket is állítottak ki. L. MTI-hír 1986. okt. 5-én. Buda visszavásával kapcsolatban még igen figyelmet érdemlő cikkek: Új Ember sajtószemléje 1986. szept. 2-án, „Mit hozott a török félhold?” (Magyar Nemzet, 1986. szept. 2. Kiss Károly írása). Nagyharsány jubileumával kapcsolatban ünnepségeket rendeztek Bara-

nyában és a siklósi várban tudományos ülésszak foglalkozott július végétől az eseményekkel.

5 „Welt des Barock”, hersg. von Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács. Wien—Freiburg—Basel 1986, Katalog der Oberösterreichischen Landesausstellung 25. April bis 26. Oktober im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, 81–82 (Feuchtmüller).

6 Welt des Barock, 76 (E. Kovács).

7 Welt des Barock, 120 (P. Broucek).

8 Révai Nagy Lexikona, Budapest 1914, 10. kötet, 851.

9 MTI, 1986. okt. 5-i híre.

10 „Buda visszavívása 1686”, a Budapesti Történelmi Múzeum kiállítási katalógusa, 1986. május 23–okt. 5, 89.

11 Nagy Pallas Lexikon, Budapest 1893, 9. kötet, 906.

12 „Die Presse”, Pia Maria Plechl: Die Unterschrift, 1986. márc. 22, valamint uő.: „Die Schlösser des Prinz Eugen erwachen” (Presse-melléklet, 1986. febr. 22–23) és „Prinz Eugen und der neue Patriotismus” (Die Presse, 1985. dec. 24–25).

13 Nagy Pallas Lexikon, 1893, 9/907.

14 Hegedüs Ernő: Ráckeve, Szavojai-kastély (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára Nr. 186/1).

15 Varga J. János: A fogyó félhold árnyékában, Budapest 1986, 246. A szerző 3 oldal terjedelemben realiztikus képet fest Szavojai-ról. A legújabb állásfoglalások közül megemlítendő Dr. Benda Kálmán előadása (Osztrák Kultúrintézet, 1987. szept. 16), mely a „Közös harcok az oszmánok ellen a XVI–XVII. században” címet viselte. Ott az előadó kiemelte, hogy a zentai hős pl. a túlbuzgó jezsuitákat mérsékelte, intette, a protestánsok részére vallásszabadságot sürgetett. Bár a törökverésre reálpolitikai megfontolások és nem egy romantikus magyar-szimpatia vezette, tetteivel megteremtette Magyarország — akkori — újjászületésének lehetőségét. A legújabb



kutatások szerint a magyarokat (katonákat) bátraknak, a könnyűlovasságot igen értékesnek értékelte. Ezzel párhuzamosan a népek fölülről adna csak jogokat és az alulról jövő megmozdulásokat — így a szabadságharcokat is — ellenezte. Ismertetését ld. *Tóth Zsuzsanna*: Gemeinsamer historischer Kampf gegen die Türken, Eugen von Savoyen im anderen Licht. In: Daily News-Neueste Nachrichten, 1987. szept. 18, 7). Szavojai Jenő magyarországi szerepével kapcsolatban *Várkonyi Ágnes* (Magyarország visszafoglalása 1683–99. Budapest 1987, 169–173) megjegyzi, hogy a zentai csatát az osztrák császár ellenezte, ezért Szavojai a császárnak a tervezett csatába bocsátkozás előtt érkezett levelét akkor fel sem bontotta, sejtve, mi áll benne. Ehhez a mozzanathoz *Lengyel Dénes* hozzáfűzi mondanivalójában (Magyar mondák a török világból és a kuruc korból. Budapest 1975, 3. kiadás 1987, 397), hogy Bécsben a zentai győzöt éppen ezért mint engedetlen fogadták, elvéve kardját. Erre Szavojai a monda szerint azt jelentette ki, hogy addig nem is akarja vissza, amíg újra öfelségeért nem mártthatja ellenséges vérbe.

16 *Bél Mátyás*: Buda visszavívásáról. Budapest 1986, 65. (A fordítás *Bél Mátyás*: Notitia Hungariae Novae Historico Geographica c. művéből (Vienna 1736) készült.) 1986-ban megjelent *Bél Mátyás* Moson megyei tanulmánya is. Hasonlóképpen vélekedett *Starhemberg* gróf is Szavojairól: „nem ismerek senkit, kinek több esze, alkalmazkodóképessége, tapasztalata és ügybuzgalma volna, ki nagyobb és önzetlenebb lenne, s akit katonái jobban szeretnének s tisztelnének mint őt”. Idézi: *Varga J. J.*: A fogó féldől árnyékában. Budapest 1986. 246. *Acsády Ignác* szerint Szavojai Jenő „névét nemzeti történelmünk lapjaira soha el nem halványuló fénnnyel jegyeztette be”, idézi *Nagy László*: A török világ, Budapest 1986, 192. A budai ostrom krónikájának a „História” történelmi folyóirat 1986-ban külön számot szentelt (3–4) „Budavár visszavétele” címmel. De Szavojai Jenő és a harc helyet kapott a Rakéta regényűjságban is (1986/35).

17 Prinz Eugen a Délvidéken legandás hős lett, elsősorban a betelepített németek körében, akik még a 20. század első felében is ismerték a „Prinz Eugen der edle Ritter” dalt. A dal szövegét a morvamezei kiállítás katalógusa is idézi (244 f.) című válaszította a Belvedere kamarakiállítása (rendezte *Michael Krapf*), de a két országos kiállítást tárgyaló „Barock Illustrierte” (Felső-Ausztria Tartomány kiadás, szerk. *Prof. Rudolf Lehr*, Linz 1986, 21) valamint a Salzburger Tagblatt igen szép és tartalmas cikke is (melléklet, 1986. ápr. 18.).

18 *Bánkúti Imre*: Savojai Eugén és a Dunai Monarchia kialakulása. Előadás az Osztrák Kultúrintézetben, 1986. szept. 22.

19 *Bánkúti Imre*: *Szatmári béke*. Budapest 1981, 57 (Sorsdöntő történelmi napok sorozat).

20 *Bánkúti*, 60.

21 *Bánkúti*, 66, 74, 75.

22 *Bánkúti*, 108.

23 *Nagy Pallas* Lexikon, 1893, 9/906.

24 Révai Nagy Lexikona, 1914, 10/851. *Búza Péter* szerint (Magyar Nemzet, 1986. dec. 12, 10.) Szavojainak az invalidusok kaszárnyájának épült, ma pesti Városházaként működő épületkomplexum tető alá hozásában elvitathatatlan érdemei vannak. *Wellner István* megírja (Budapest folyóirat, 1986, 18, 19), hogy a két a Kossuth Lajos utca felőli dombormű Szavojaira vonatkozik, ill. az 1710-es évben aratott három nagy csatára (Bethune, St. Venant, Aire) utal.

25 *Hegedűs*, 1.

26 *Otto Stradal*: Der andere Prinz Eugen, Vom Flüchtling zum Multimilionär. Wien 1982, 42. *Georg Gottfried Koch* ill. fia Vesztfáliából származtak, ügyintézők, gondnokok, kertszakértők és művészeti tanácsadók voltak. Szavojai halála után G. F. Koch Mária Terézia császárnő egyik kabinet-titkára lett. Állítólag ő volt az, aki elérte, hogy Schölbhofot ne vegyék be a hivatalos körökébe, hanem külön királyi tulajdonként kezeljék. *Ernst Trost* igen alapos, nagyigényű, rendkívül sikeres és olvasmányos könyvében megemlíti, hogy Szavojai halála után a magyarországi javakat egyszerűen levették a napirendről. (Prinz Eugen. Wien 1985, 334.). *Otto Stradal* sok fontos mellékkörülményre hívja föl a figyelmet, így pl. a herceg hihetetlen gazdagságára. A bécsi professzor viszont sajnálatos módon kicsit felületesen foglalkozik a magyar viszonylatokkal: szerepel a birtokok kapcsán a „13 falu Lüklosnál a Duna és a Dráva között” és a „Csepelnél” megfogalmazás is.

27 *Max Braubach*: Prinz Eugen von Savoyen. München 1963., 5 kötet, 5/24. Baranyai birtokokról: 1/283, 5/16, 23 f. A kül- és belöldi irodalomban kimagasló, standard mű. *Maren Köster*: Russische Truppen für Prinz Eugen. Wien 1986 — hadtörténeti áttekintés.

28 *Trost*, 80. *Trost* bőven beszél a budai lovasszoborról, a bélyei uradalomról, annak mai életéről, a 13 baranyai faluról, Ráckeveéről, ugyanakkor a két piemonti falu és a herceg kapcsolata sem titok előtte. Számos dokumentumértékű ábrát, ill. képet hoz könyvében: így a zentai emlékművét, a bélyei uradalmi épület fotóját, de a bélyei állami gazdasági emlékműt is, melyen az 1697-es évszám olvasható. Ráckeveéről két képet hoz. I. Róna József naplójáról szóló Magyar Nemzet-cikket (1986. szept. 22.).

29 *Prof. Dr. Anton Tafferner*: Donauschwäbische Forschungs- und Lehrerblätter. München 1986, márc., 32. évf. 1. szám, 9 (Prinz Eugen von Savoyen aus der Sicht und dem Blick eines Vierteljahrtausends europäischer Geschichte, Il sert seulement pour l'honneur

et la glorie.). A herceg magyar birtokait említi *Fritz Rebhann* is (Die Generale des Prinz Eugen, Wien 1986, 143).

30 *Trost*, 164 ff.

31 *Braubach*, 1/282–285. Szabad fordítás: Sz. J. örököse Anna Victoria volt, Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen gróf felesége. Ő a herceg halála után 1736-ban minden mozgathatót eladott, majd 18 év múlva 5700 Gulden értékben szerződést írt alá a bécsi Stephansdomban felállítandó síremlékre.

32 *Franz Schams*: Ungarns Weinbau. Pest 1835, 2/39; *Jóó Ernő*, *Dr. Tóth Gábor*, *Tóth Sándor*: Tétény — Promontor (A XXII. kerület története). Budapest 1970/49; *Áts Zoltán*: Nemzetiségek a történelmi Magyarországon. Budapest 1986, 186.

33 *Bél*, Notitia, in: Tétény — Promontor, 49; *Albert Ilg* (Prinz Eugen als Kunstfreund. Wien 1889) csak annyit említ, hogy Szavojai Jenő Promontoron és Ráckeven terjedelmes kastélyépületeket emelt. *Bruno Grimschitz* (Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1929) csak Ráckeveire hivatkozik, Budafok — Promontorra nem.

34 *Schams*, 2/39. Promontorról a *Fényes Elek* kiadásában 1837-ben megjelent „Magyarországnak s a hozzákapcsolt tartományoknak mostani állapotja statisztikai és geographiai tekintetben” (2/414) megjegyzi, hogy van Promontoron „egy urasági kastély, mely hajdan emeletes volt, és Savojai Eugen herceg építtette föl. Földesura a császári és királyi nemzetség”. Az ő kiadásában 1851-ben Pesten megjelent „Magyarország geographiai szótára, melyben minden város, falu és puszta betűrendben körülményesen leíratik” c. műve (3/265) Promontorról megismétli a fentieket. Érdekes módon a területről 1855-ben kiadott, kataszteri térkép sem jelöli a kastély helyét, mint ahogy az 1911-es bontásig készült, ma a Széchényi Könyvtár térképtárában levők sem. A Könyvtár képeslapára is csak a környező épületekről — főleg a Törley-gyárról és az iskolákról — ismer ábrázolásokat. *Alfred Ritter von Arneht* (Prinz Eugen von Savoyen. Gera 1888, 3/502), valamint *Johann Hermann Dielhelm* (Antiquarius des Donautroms. Frankfurt 1785, 632) szintén megemlíti a Csepel-szigeti birtokot. Erre a két publikációra az 1987 telén elhunyt *Franz Greszl*, jó néhány levéltári kutatásáról ismert, rendkívül jól latinul, németül tudó és a régi okiratok és irások olvasásában hatalmas gyakorlatot szerzett kutató hívta fel a figyelmet. Ő Promontorról került az NSZK-ba és koránál fogva még láthatta az 1911-ben lebontott kastélyt. Ő 1904-ben született, tehát emlékezhetett rá.

35 *Ybl Ervin*: Szavojai Jenő ráckevei kastélya. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei III. 1921–23. Budapest 1924, 52.

36 *Éber László*: Művészeti Lexikon. Budapest 1926, 461, valamint *Zádor Anna* — *Genthon István*: Művészeti Lexikon. Budapest 1981, 2/384.

37 *Gerevich László*: Budapest története. Budapest 1975, 3/232, 234.

38 *Réh Elemér*: A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában. Budapest 1932, 37 ff., 1. még *Rados Jenő*: A magyar építéset története. Budapest 1975, 197 ff és 206 ff.

39 *Mojzer Miklós*: Werke deutscher Künstler in Ungarn. Baden-Baden, Straßburg. 1962, 17.

40 Tétény — Promontor, 50 ff. *Kosáry Domokos* „Művelődés a XVIII. századi Magyarországon” c. könyvében (Budapest 1983, 229–231) 1717-et jelöli meg az építés évének Budafokon, és a kastélyt az 1711 utáni időszak építésének legkiemelkedőbb alkotásai közé sorolja. *Galavics Géza* Kössünk kardot az pogány ellen (Török háborúk és a képzőművészet) c. könyvében (Budapest 1986, 104) megemlíti, hogy a kor legjellegzetesebb műalkotás-csoportját a győztesen hazatérő hadvezérek, köztük Savojai Jenő hívták életre, de a felszabadító háborúk hadisírkerei a hazai barokk művészetben alig találta visszhangra, mert Magyarország nem volt a hadat viselő szövetségi rendszer tagja. A bécsi Belvedere török sátozt formázó tetőkiképzése szerinte nem véletlen és ez ismétlődött meg Ráckeven is (131). Ezt illetően hivatkozik *Mojzer Miklós*: Torony, kupola, kolonnád c., 1971-ben kiadott művére (39).

41 *Fényes Elek*: Magyarországnak s a hozzákapcsolt tartományoknak mostani állapotja statisztikai és geographiai tekintetben. II. Pest 1837, 414 szerint Promontoron kétharmad részben vörösbőr, egyharmad részben fehér bor termett.

42 Szavojai-katalógus, 429 (*W. Rizzzi*). Bélyéről *Hornyánszky Viktor* 1857-beli, Pesten, Heckenastnál kinyomott feldolgozása szerint (Geographisches Lexikon des Königreiches Ungarn und der serbischen Woivodenschaft mit dem temescher Banate, Ein Hilfsbuch für Behörden, Postämter, Advokaten und Geschäftsmänner, 36) tudni kell, hogy az magyar-német falu, Sopronhoz tartozik közigazgatásilag, van egy Jenő herceg által építtet kastélya és Károly főherceg örököseinek birtokközpontjaként szolgál. A Széchényi Könyvtár térképtárában a TK 58 jelű térkép, mely a kesztelyi hercegi levéltárból származik, jelzi a négyszögformájú kastélyt és megjegyzi, hogy Bélye a római, törökkori és a jozefinista utak találkozásának épült, tehát stratégiai jelentősége van.

43 *Trost*, kép a 168/169 oldal között.

44 *Trost*, 80 f.

45 *Walter Koschatsky*: Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Locumtenens von Ungarn, Katalog der Ausstellung Maria Theresia als Königin von Ungarn im Schloß Halbturn. Wien 1980, 83.

46 *Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, 181; *Szombathy Viktor*: Szlovákiai utazások. Buda-



pest 1980, 67; Ján Lichner: Kunstdenkmäler in der Tschechoslowakei, Slowakei. Leipzig 1979, 406.

47 A freskókat G. A. Galliardinak tulajdonítják. A Szent Pál-legendát, Szent Pál megtérését, egykori magyar királyokat és hőseket, közte Szavojait ábrázolták. Anna Petrová-Plesketová: Maliarstvo 18, Storočia na Slovensku. Bratislava 1983, 15.

48 Szavojai-katalógus, 81.

49 Galavics, 119 f.

50 Wolfgang Oppenheimer: Prinz Eugen von Savoyen, Feldherr, Staatsmann und Mäzen 1663–1736. München 1979, 162. Megemlíti — az Althan grófokon, a „Szép Lőrinc” kívüli — a ráckevei kastély történetét is, melyért Hildebrandt („Gianluca”) 15 000 Guldent kért, de az összeg kitette a 100 000 Guldent is. 190 ff.

51 Garas, 14. A freskók szerint bizonyára bécsi, osztrák vagy olasz freskófestők művei. Azt, hogy török—magyar csataképek voltak a Zrínyiek csáktornyai és Batthyány Ádám rohonci kastélyában, megemlíti a Művészet története Magyarországon (A honfoglalástól napjainkig) c. könyv is. (Budapest 1983, 229. Szerzők: Aradi Nóra, Feuerné Tóth Rózsa, Galavics Géza, Marosi Ernő és Németh Lajos), 52 Genthon István: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1959, 1/290 és 2/240.

53 Huba László: Dél-Dunántúl, Budapest 1985, 92.

54 Révai Lexikona, II/699.

55 Genthon, 1/169.

56 Karl Lechner: Handbuch der historischen Stätten, Österreich, Donauländer und Burgenland. Stuttgart 1985, 760.

## TURJÁNYI PAPP MELINDA: A BUDAVÁRI LAKÓNEGYED.

Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1988. 144 old., 66 színes, 41 fekete-fehér kép, 2 térkép, továbbá német és angol nyelvű némi rövidített szöveg

A budai vár művészettörténeti szempontból hazánk egyik legértékesebb területe. Nincs olyan védett történelmi együttesünk, melynek olyan hatalmas és egyre bővülő szakirodalmi lenné, mint Budavárának. Turjányi Papp Melinda könyve a korábbi kutatásokra épül, ezt a hatalmas ismeretanyagot egészíti ki, és a legújabb kutatási eredményeket is feldolgozva foglalja össze a terület történetét. Nyelvezetének változatossága, világos előadásmódja élvezetes olvasmánnyá teszi e könyvet, és a szerző egy-egy felvillanásban mint belletrista is bemutatkozik. Érzelmes elfogultsággal ír témájáról, egyértelműen kitűnik, hogy kiváló ismerője e területnek. Ezt nemcsak a szakirodalom széles körű ismerete igazolja, hanem az épületekről nyert közvetlen tapasztalatai bizonyítják. Turjányi Papp három évtizedes műemlékes tervezői múlttal háta mögött maga is részt vett ezeknek az épületeknek történelmi hitelességet követő helyreállításában és mint vezető tervezőnek multhatatlan érdemei vannak az 1982–86 között itt végzett hatalmas rehabilitációs munkában.

A könyv két főfejezetre oszlik: 1. a budavári lakónegyed történetére; 2. e terület utcáinak, tereinek, jelentősebb építészeti emlékeinek — történelmüknek — ismertetésére.

Az első fejezetben széles körű tárgyismerettel, magvas tömörséggel tájékoztat a település kialakulásáról, a török hódoltság másfélszázados uralmáról, a hódoltsági zsidó gettó itteni életéről, Buda felszabadításáról és pusztulásáról, a barokk újjáépítéséről, a 19. századi építkezéseiről, a 20. század átalakító munkáiról az 1944–45. évi ostromról, majd a tudományos kutatással egybekötött újjáépítési módszereit és a foghíjbeépítések főbb irányelveit ismertet.

Az a módszer, amely írását jellemzi szimpatikus. Dicséretesen foglalja össze a budai vár történetét, fejlődését és pusztulását, gyakori átépítését, folytonos változását, mindezekhez segítségül hívja az egykori utazók ezeket bizonyító leírását. Így kap helyet a felsőfokokban áradó Emlék Cselebi világlátott török utazó, báró Wrasztiszlav Vencel II. Rudolf császár követségéhez csatlakozott cseh főúri család sarja és Tullius Jacob holland orvos útibeszámolója.

A hódoltság után az itt letelepedett lakosság a csekély pénzügyi lehetőségek szorításában a romos középkori épületeket nem bontotta le (megmaradtak ezzel a középkori részletek), hanem a meglévő falazatokat felhasználva alakították épületeiket az akkor már polgárjogot nyert barokk formában, és miként a szerző írja: „... Talán a sérülések miatt, de inkább az új formakincs sugallatára...” a középkori részleteket elfalazták, és ezek a vakolat alatt rejtve maradtak fenn; tehát az akkori mostoha anyagi körülmények következtében mentődtek át és a tudományos kutatással párosult helyreállítás nyomán váltak láthatóvá napjainkra. A második világháború előtti főleg barokk városképet hordozó budai várnegyedből a műemléki gondoskodás eredményeként középkori részletekben gazdag együttes áll előttünk.

Meggyőzően elemzi a szerző a 19., majd a 20. századi itteni építkezés jellemző vonásait, valamint a budai várnegyed 1944–45-ben elszenvedett pusztulását és tudományos hitelességi helyreállítását. A továbbiakban a romba dőlő házak helyén felépülő objektumok problematikáját ismerteti, de kitér e település 1982–1986 között végzett rehabilitációjára is. A budai várnegyed történelmi hitelességi helyreállításával belépési jogot szerzettünk magunknak a műemlékvédelemben élenjáró nemzetek közé, elismerést vívtunk ki mindazok előtt, akik a múlt építészeti emlékeit — legyen az bárhol — az egyetemes emberi kultúra egészének tekintik.

Turjányi Papp Melinda krónikás pontossággal tárgyalja napjainkig e védett együttes történetét és ez korszerűvé, élővé, jelenünket is megjelenítővé teszi írását. A társadalom összetételének korszakonkénti elemzésével, a budavári épületek beépítési módjának, formaképzésének és díszítőművészetének ismertetésével gazdagítja mondanóját. Mindezek nyomán meglevenedik a várnegyi település társadalma, hajdani élete, művelődéstörténete.

A második főfejezetben a szerző az utcák, a terek és az épületek történetéről tájékoztatja olvasóit, azokról a házakról ír, amelyeket jelentősnek ítélt e történelmi városrészben. Az épületeket esetenként összeveti Haüy 1687. évi vártérképével, az 1696. „Zaiger”-rel hitelesítve annak korábbi eredetét követi nyomon, egyben utal a kontinuitásra. E helyen is felhasznál egykorú emlékeztetést, pl. Arányi Lajost idézi, de említést tesz az elpusztult házakról is, teljesebbé kerekítve ezzel a várnegyed folyton változó sokszínű világát.

Az előbbieken tárgyalt két főfejezetből álló kötet magasszínvonalú ismeretterjesztő kiadvány, a jelenlegi állapotot feltüntető térkép és a törökök helyrajz megkönnyíti a tájékozódást és a település történetére is biztos eligazodást nyújtanak.

A recenziálás íratlan szabályai szerint a könyv értéke mellett a hibák sem hallgathatók el, ezek azonban szerencsére nem számottevőek, a kiadvány értékét nem csorbítják.

A Halászbástya elkészültét a 42. oldalon 1905-re datálja a szerző, a 77. oldalon 1901-re. (1895–1903 között épült.) A Fortuna u. 14. kapualjának déli falában feltárt gótikus ajtó nem 1414, hanem 1514-es évszámot viseli (65. old.), a 37. oldalon a Fortuna u. 10. sz. házban lévő, a máltai lovagrend keresztjét bemutató ábrán a képaláírás hiányzik, a 23. oldalon a képaláírás felcserélve szerepel. A 27. oldal első bekezdésében a barokk újjáépítés szövegében értelemzavaró meghatározás: „... Az épületek általában egyenletesek...” olvasható. Helyette feltehetően egyemeletesek olvasandó. A Tárnok u. 13. sz. épületet gróf Esterházy-palotaként jelöli a szerző, ez azonban az Esterházyak hercegi ágának volt a hitbizománya.

A képek nagy száma jó áttekintést nyújt a budai várnegyedről, nem hallgatható el azonban, hogy nemelyikének elszomorítóan kis mérete határányára van e szép kiadványnak. Legfőbb ez talán a Táncsics M. u. 16. barokk



falfestményt (82. old.), a Szentháromság u. 7. utcai homlokzatát (78. old.), a Táncsics M. u. 7. homlokzatának részletét (81. old.), a Tárnok u. 7. udvarát (86. old.) bemutató fotó esetében. Több olyan kép is szerepel, amelyről a szerző nem ír (pl. Országház u. 23., Fortuna u. 10. stb.). Ez persze nem baj, mert az írott szónál fontosabb a mű, de hiányoljuk a régi országház (Országház u. 28.) kétemeletes belmagasságú üléstermék bemutató fotót. Ugyanakkor képek ismétlésével is találkozunk, ami indokolatlannak látszik. Így pl. a 66. oldalon a Fortuna u. 17. kapualja a 102. oldalon nagyobb méretben ismétlődik vagy a 79. oldalon a Táncsics Mihály utca egy részét bemutató fotót a 123. oldalon ugyancsak láthatjuk.

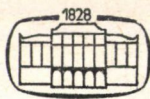
A szedés maradéktalan korrigálásának hiányát, a betűhibák javításának elmulasztását nem említjük. A jóváhagyó figyelmetlenséggel olvasott betűhibák már-már

természetes velejárói (sajnos) a kiadványoknak, azokat itt tételen nem soroljuk fel, bántóak és szembeszökőek azonban azok a hibás elválasztások, amelyekből több is, akad pl. 27 oldalon el-öterjesztés, a 29. oldalon egy-ütt, az 51. oldalon Várn-egyed.

A szerző személyében jól választott a kiadó, mert Turjányi Papp Melinda szemet-tágító könyve kedvcsináló a budai várnegyed felkeresésére — megismerésére. A kötet szerencsés ötvözte e történelmi együttesel ismerkedők széles nagyközönségének és a szakemberek számára is hasznos kiadványnak. E könyv megjelentetésével szép szolgálatot gyakorolt a Műszaki Könyvkiadó, a finom papír, a megejtően szép fotók (B. Szilágyi Edit felvételei) bibliofil igényességre utalnak.

*Pereházy Károly*





## AZ AKADÉMIAI KIADÓ AJÁNLATA:

Aggházi Mária: LEONARDO'S EQUESTRIAN STATUETTE	300 Ft
A MAJÁLIS FESTŐJE KÖZELRŐL Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzai, visszaemlékezések. Vál., sajtó alá rend., bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Szinyei Merse Anna.	195 Ft
Sisa József: ALOIS PICHL (1782—1856) ÉPÍTÉSZ MAGYARORSZÁGON Művészettörténeti füzetek.	110 Ft
VENEZIA, ITALIA E UNGHERIA TRA DECADENTISMO E AVANGUARDIA	750 Ft

*A kötetek megrendelhetők az Akadémiai Kiadó Kereskedelmi osztályán, az 1519 Budapest, Postafiók 245. címen. A megrendeléseket postán, utánvétellel (portó) teljesítik.*



# СОДЕРЖАНИЕ

## О Ч Е Р К И

МИКО, АРПАД:	Король Степан Батори и искусство ренессанса в Трансильвании (1573—1586) 109
ГАЛАВИЧ, ГЕЗА:	Меценат Пал Эстерхази (эскиз к описанию деятельности) ..... 136
БУЗАШИ, ЭНИКЕ:	Ференц Ракоци II как меценат ..... 162

## И С С Л Е Д О В А Н И Я

РАЙНАИ, МИКЛОШ:	Некоторые вопросы деятельности Якаба Богдана ..... 186
Х. ТАКАЧ, МАРИАННА:	Некоторые данные о деятельности Якаба Богдана и Тобияша Штрановера в Англии ..... 195
ПРЕЙС, ПАВЕЛ:	Венгерский Беллерофон как освободитель Праги в 1742-м году ..... 204
ШОМОРЬЯИ, СЭЛИЗЕТТ:	Расписные интерьеры XVIII века — исследовательские задачи ..... 213
БАДАЛ, ЭДЕ:	Модификация Грашшалковича в проекте Хиллебрандта во время строительства дворца Каройи в Тотмедьере (или где быть конюшне во дворце) ..... 233

## Д О К У М Е Н Т Ы

ШУГАР, ИШТВАН:	Опись наследства Хомоннаи Другета (между 1620 и 1630 гг.) ..... 250
МОЙЗЕР, МИКЛОШ:	Записки Яноша Капошши о проектном отделе погибшего архива Грашшальковича ..... 252

## О Б З О Р

<i>Дерчени, Деже</i> : Fragmenta Latina Codicum in Bibliotheca Universitatis Budapestiensis. (Fragmenta Codicum in Bibliothecis Hungariae I/1.) Recensuit Ladislaus Mezey. Budapest 1983 ..... 259
<i>Тот, Жужанна</i> : К выставкам „Prinz Eugen“ 1986-го года: Забытые дворцы Евгения Савойского на исторической территории Венгрии ..... 268
<i>Перехази, Карой</i> : Турьяни Папп, Мелинда: Жилой квартал Будапештской крепости. Техническое Издательство, Будапешт 1988 ..... 268



Ára: 116 Ft

Előfizetés egy évre: 232 Ft

## TABLE DES MATIÈRES

### É T U D E S

MIKÓ, ÁRPÁD:	Le roi Étienne Báthory et l'art de la Renaissance en Transylvanie (1576—1586) .....	109
GALAVICS, GÉZA:	Activité de Pál Esterházy en mécène (Esquisse d'une analyse de son oeuvre) .....	136
BUZÁSI, ENIKŐ:	Ferenc Rákóczi II. et son activité en mécène .....	162

### R E C H E R C H E S

RAJNAI, MIKLÓS:	Certaines questions de l'oeuvre de Jakab Bogdány .....	186
H. TAKÁCS, MARIANNA:	Contribution à l'activité de Jakab Bogdány et Tóbiás Stranover en Angleterre .....	195
PREISS, PAVEL:	Le Belle rophon hongrois, libérateur de Prague en 1742 .....	204
SOMORJAY, SÉLYSETTE:	Intérieurs peints de XVIII <sup>ème</sup> siècle — les tâches de la recherche .....	213
BADÁI, EDE:	La modification de Grassalkovich dans le le projet de Hillebrandt pendant la construction de château Károlyi à Tótmegyer (ou bien l'écurie, ou devrait-elle se trouver dans le château) .....	233

### D O C U M E N T A T I O N

SUGÁR, ISTVÁN:	L'inventaire successoral de Homonnai Drugeth (entre 1620 et 1630) .....	250
MOJZER, MIKLÓS:	Les notes de János Kapossy sur le département de projets des archives ravagés de Grassalkovich .....	252

### R E V U E D E L I V R E S

<i>Dercsényi, Dezső</i> : Fragmenta Latina Codicum in Bibliotheca Universitatis Budapestiensis. (Fragmenta Codicum in Bibliotheca Hungariae I/1.) Recensuit Ladislaus Mezey. Budapest 1983 .....	259
<i>Tóth, Zsuzsanna</i> : Aux expositions „Prinz Eugen” de 1986: Les châteaux oubliés d'Eugène de Savoie sur le territoire historique de la Hongrie .....	259
<i>Pereháy, Károly</i> : Turjánai Papp, Melinda: Quartier d'habitation de château de Buda. Éditions Techniques (Műszaki), Budapest 1988 .....	268

#### Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 232, — Ft

Egy szám ára: 58, — Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat (H-1389 Budapest, Pf. 149).